日本現代文章講座

方法篇

Librairie Koseikaku

厚生閣版

☆目次

――日本現代文章講座《方法篇》

〈研究と發表〉

〈編輯と方法〉

☆制作と鑑賞

文章制作の精神と方法——川端康成

言葉なくして文章はない。

いかなる文章上の新法といへども、言葉の羈絆を脱することは出來ない。

ダダイズムも表現派も超現實派も、文學である限り、言葉の埒外に走れはしなかつた。ゼイムス・ジョイスやマルセル・プルウストの作品も言葉である。

人間は言葉があるゆゑに思ふのか。人間が思ふゆゑに言葉があるのか。今日では、さう簡單に答へられない。それほどわれわれは言葉に中毒してゐる。言葉に征服されてゐる。

人間の心は言葉の病菌に犯されて、腐り、枯れ、色褪せてゐる。それを省みて、慨き悲しみ、傷つき憤るところからのみ、命ある文章は新しく生れる。

科學の世界に實驗室や研究室があるやうに、言葉の世界にも實驗室や研究室はある。發見や發明がやがて實際に應用され、世間の常識となるのは、文學に於ても同じである。

明治以後西洋文物の輸入につれて、無數の新語が生れ、それが廣まつて行つたことは、人々の記憶に新たである。しかし、これは單語に限つたことではなかつた。修辭法もまたさうであつた。

例へば、顯微鏡が發明されたために、どれだけ自然界が新しく見えたかしれない。その新しさは、顯微鏡以前にも、無論自然界に存在してゐたのである。ただその存在が見られなかつたのである。

文章もまたこの顯微鏡のやうな役目はしばしばつとめた。

しかも、文章の場合には、肉眼と機械眼との境が明らかでない。心の眼は限りなく豐富であり、自由である。

顯微鏡は肉眼で見得なかつたものを發見したばかりでなく、幾多の創造をした。

文章もまたさうであつた。

明治の文學者には、口語文といふ大きい目標があつた。その戰ひに苦しみ抜いて、輝かしい手柄を立てたが、敵は見えてゐたとも云へる。

今の文章の敵は、それほど明らかには見えないと云へる。

從つて、明治大正文學者の血によつて占據された陣地の恩惠は受けながら、その苦しみはやはり目に見えぬだけ、一層戰ひにくい。

文語體から口語體への道は廣い一筋だつた。

しかし、この問題は終つたのではない。恐らく永久に解決すみといふことはあるまい。

廣い一筋の目標地に行き着くと、その先きはあまたの小路であつて、しかも霧につつまれてゐる。

口語體、言文一致體とはいふものの、日常會話語と文章語との問題は、またそこからはじまつてゐる。

近年の文學はまた日常會話語から離れてゆくやうな傾きも見えるが、それは決して昔の文語體の精神に歸ることではなかつた。

文章語と會話語との一致が、前の問題なら、文章と心との一致が新しい問題である。無論、言文一致體といふものも、まだ完璧の域に達してはゐない。

「舊修辭學は誰でも知つて居ることを、誰もが氣づかない樣な形で表明する方法を敎へたのであるが、我々が要求して居るのは、誰もが氣づかない事柄を誰にも氣づかせるやうにする方法なのである。前代の修辭學は修飾を敎へたのであるが、我々は眞實を語る方法を知りたいのである。」

（波多野完治氏「レトリックの再生」より。）

新しい意味での文章論は、日本ではまだ誰もが手をつけてゐないやうである。

ダダイズムや表現派や超現實派の移入には、當然の結果として、その文章論も伴つて來た。なぜなら、これらの文學の新奇な表現は、文章論なくしては、理解も同情も得られないからである。

これらの文學は、言葉に束縛されてゐる人間の心が、それを逃れようとして、もがき苦しむ悲鳴とも見られた。

またゼイムス・ジョイスの意識の流れや、マルセル・プルウストの回想的聯想法や、それらの心理的手法につれて、それらの文章の研究も渡來した。

このやうな文章の新法を是とすると非とするとにかかはらず、同情と理解とを缺いては、これからの文章論は成り立たぬであらう。

現代の文學では心理が主要な位置を占めて來た。ところが心理を描く言葉は、これまで貧しかつたと云は

れる。

そこに今日の文章の悩みがあつて、迷路をさまよつたり、電光に乘つて飛んだりしてゐる。

また、都會生活などは次第に繁忙となり、今までの文章では寫しにくく、とらへられない。科學や機械の時代にふさはしい文章が生れねばならぬ。さういふ主張も文壇にあつた。

プロレタリア文學はプロレタリアの言葉とも唱へられた。

言葉は自分のものではない。先づそれを知らねばならぬ。それから自分のものとするのである。

社會生活の契約である法律や習慣は、個人の自由を束縛する。契約である言葉とて同じである。

社會を征服したつもりで征服される人間の悲劇や喜劇は、いたるところにあるが、言語活動の場合も同じである。

言葉は他人に分らねばならぬ。しかし分る言葉ばかりを使つて、彼自身といふものが分らなくなつてはしかたがない。

今日の文章論は、古い修辭學の上にあるのではない。言語心理學の上に立て直さねばならぬ。

言語學は言葉のありがたさばかりを教へてくれはしない。寧ろその反對である。

言葉を棄てなければならぬ。やがて自分の言葉が生れるだらう。

人間が言葉を持たなかつたらと、想像してみるがいい。

言葉を持たない人間にまで還れる人は、言葉の豐かさをまことに知る。

しかし、自國語の傳統といふものは、恐らくいかなる文學者が思ふよりも强い。

近い歴史を振り返るも、いかなる傳統への反逆も、傳統の流れのなかにのみこまれてしまふやうだ。

傳統の宿命を早く知るがよいか。知らぬがよいか。大きい眼で見れば、それが結局同じやうなものなら、知るもよし、知らぬもよしであるまいか。

ただ知らねばならぬのは、いかなる文體も思ひの外に早く古びるといふことだ。

古びることを恐れる要もあるまいが、親がわが乳呑兒の片言を聞いて喜ぶ時のやうに、言葉の純な響きを耳の底に持つことは忘れてはならない。

文章鑑賞の精神と方法――小林秀雄

文章はどういふ風に鑑賞したらいゝか。これが僕に與へられた課題です。この文章といふ言葉も鑑賞といふ言葉も大變曖昧で、文章といふものも深く考へれば限りなく複雜になりますし、從つて鑑賞の方法も一口で言へない事になりますが、こゝではごくごく普通の意味で文章といふものを普通の意味で味ふといふ事で述べ樣と思ひます。

よく人は自分には文章のいゝ惡いはよくわからぬとか、文學などといふものは自分の樣なものには解らぬと言ふ事をきゝます。それは人にはそれぞれ專門の道といふものがあり、その道の深さや複雜さは、その道には入つた人でないと、素人にはわかり兼ねるのは當然です。例へば文藝批評家といふものは、文章の鑑賞といふ事を色々と研究してゐる專門家には相違ないが、又作家自身が文章をどういふ具合に鑑賞するか、その深い處は批評家といふ專門家にもなかなか覗ひ難い。さういふ事を考へれば、一般の人々が、自分には文章の好し惡しなどわからぬといふのは、當然だ。併し又一方さういふ風に專門といふものをあまり恐れすぎるのはよくない事で、どんなに文章鑑賞について深い智識をもつた人でも、おほ元の處は一般の人々と少しも違つたものではない、やつぱり普通の意味で、文章を味ふといふ事からはじめなければならぬのです。そして文章を味ふといふごく普通の事が、よく考へてみるとなかなか大事な事で、世に專門の批評家といはれ

てゐる人にも、普通の意味で文章を味ふ事がほんたうに出來てゐない樣な人があるのです。

サント・ブウヴは「月曜日物語」といふ批評集のなかで、「パリの眞の批評といふものは話し乍らなされる」と言つてをります。これは文學批評の惡い專門化をいましめたもので、批評の專門家は、自分の言ふ事は一般の人々にはわからぬ高級な事だといふ顏をしてゐるが、ほんたうに文學の味へるのはそんな難かしい顏をした人々ではなく、素直に文章を味ひ、その感想を愉快に語りあつてゐる一般の人々の方が、かへつて文學の眞意を了解してゐるのだと言ふのです。だから、徒らに專門的な鑑賞を恐れるのは、專門家が專門家面をして一般人を輕んずると同樣に間違つた事で、文章を味ふのには何も專門的な智識を是非必要とするものではない、健全な常識をもつてゐても、了解に苦しむ樣な文章は文章の方が惡いのです。名文といふものはさういふ下らぬ難かしさを決して持つたものではない。又普通に味へばなんでもない樣な文章を、批評家がわざわざ難かしく解釋してゐる樣な例は世間にいくらもあるのです。

普通に文章を味ふといふ事は、何も恥かしい事でも、初步のものでもない。專門的な鑑賞に對抗して充分自分の理由を持つてゐるものだ、君等は文章鑑賞の專門家かも知れないが、僕等の樣に素直に愉快に文章を味ふ事が出來るかと自信をもつて言へる樣な自覺を持たねばならないのです。これが文章鑑賞に於いて先づ一番大切な事だと僕は考へます。

批評家といふものは言ふまでもなく判斷といふものを重じます、好き嫌ひでものを言つてはならぬ、何故にこの文章は好いか惡いかを、一定の規準に從て判斷しなければならぬ。併し僕はこゝで批評家の文章を判斷する規準について述べるのではありません。文章を味ふといふ趣味の問題に就て注意しようと思ふのです。

一體判斷といふ事は理性上の規定でありまして、文章を味ふのは何も理性によるのではありませぬ。味ふといふのは通常趣味と呼ばれてゐる人間の感性のある狀態を指してゐるのです。理性と趣味とを混同してはならぬ。理性といふものは萬人共通のもので、その法則から誰も逃れられるものではありません。併し趣味といふものに一體法則があるのでせうか。

趣味の世界といふものは、實に複雜です。時代によつて、人種によつて、個人の性質によつて趣味はそれぞれ異つてをります。東洋的な趣味、日本的な趣味、古典的な或は浪漫的な趣味、さういふ雜多な趣味の間には、それぞれ深い人間性に卽した互に相いれない矛盾があるので、これは理性で解決出來るものではありません。

併しかういふ風に趣味は各人勝手の出鱈目の世界には相違ないが、又一方われわれは好い趣味、惡い趣味といふ事を信じてをります。では何故にまるで無政府狀態にある樣な趣味の世界を一方で認めながら、趣味のいゝ惡いを言ふのでせう。

例へば甲は正宗白鳥の文章の方が谷崎潤一郎の文章より好きだと言ひます。乙は德田秋聲よりも牧逸馬の方が好きだと言ふとします。そしてこれは趣味の問題だと言ひます。併しよく考へると、白鳥よりも潤一郎の方が好きだとか嫌いだとかいふのと秋聲より逸馬の方が好きだとか嫌いだとか言ふのとは大變な相違がある事に氣が付きます。白鳥の方を好く人と潤一郎の方を好く人、これはたしかに趣味の問題です。現實的な理性的な氣質を持つた人は白鳥を好むでせうし、浪漫的な感情的な氣質を持つてゐる人は潤一郎を好むでせう。これはその人の氣質によるのですから、どちらが正しいとか正しくないとかは言へない。ところが秋聲より逸馬の方が好きとか嫌いとかいふ事になると、もうこれは氣質の問題とは言へませぬ。僕にかくかく

の氣質だから逸馬の方が好きだと言へるでせうか。無理に言ふなら僕の氣質は低級だから逸馬の方が好きだと言はなくてはならない事になるでせう。これは趣味の問題とは言へぬ、寧ろ敎養の問題なのです。秋聲の文章を鑑賞出來る人は逸馬の文章だつて鑑賞出來る人です、而も秋聲の方を好むといふのは彼の氣質によるのです。逸馬の文章が鑑賞出來ても秋聲の文章は鑑賞出來るとは限りません。その場合氣質によるといふ事は言へないのです。つまり自分の氣質は大たいかくかくのものだといふ自覺がなければ、ほんたうに趣味の問題は起つて來ないのであります。常識人として恥しからぬ敎養を得た上で、已れの氣質といふものがはじめて意味をもつので、已れの氣質といふものが意味をもつた上で、はじめて趣味を解するといふ事が言へるのであります。かういふ人を好い趣味をもつた人といふのです。

文章鑑賞の上に第二に大切の事は、自分の氣質の自覺の上に立つたこのよい趣味を持つ事です。

鑑賞することは創造する事でも批評する事でもない。ある文章を書いて讀者にどういふ印象を與へようかといふ仕事でもなく、又與へられた印象をどういふ具合に分析し說明しようかといふ仕事でもない。文章を鑑賞するとは、文章の與へる印象を充分に享受するといふ事です。これは文章を作つたり、文章を批評したりする仕事からみると一見受身なたやすい事の樣に思はれますが、決してさうではない。鑑賞は鑑賞で充分むづかしい一つの仕事であります。

偉い創作家でも必ずしも立派な鑑賞家ではない。トルストイは第一流の創造家であるが、彼の鑑賞限は決して廣くも深くもないのであります。例へば彼に「藝術とは何か」といふ有名な本があるが、あそこに現はれた樣な獨斷的な說を主張する人には、色々な藝術の樣々な特質を、それぞれ尤もだと思つて素直に味ふ寛

大な心が缺けてゐるのです。あゝいふ偏狭な頑固な心を持つてゐなければ、又あの様な野性的な大きな仕事は出來なかつたには相違ないでせうが、僕等はたとへそんな大事業は出來ないとしても、トルストイよりもつと廣く多くの藝術品を樂しむ事が出來ると言ふ權利はあるのであります。

又批評家に就いても同じ事が言へます。ゴンクウルがテエヌを評してかう言つてをります。「失敬な比較をするが、テエヌは私の處に居た獵犬の樣だ。彼は追つかけたり、つかまへたり、獵犬のやる樣な事はなんでも實にうまくやる。たゞ彼には鼻がなかつたので、一つ買つてやる必要があつたんだ」と。つまりテエヌといふ批評家は、他人の文章を分析したり、類別したり、解釋したりする事は實にうまかつたが、文章に對するカンといふものが鈍かつた、文章をたゞ味ふといふことにかけては、凡庸な人であつたといふ意味であります。

トルストイとかテエヌとかいふ偉い人になれば、さういふ缺點も大した事ではない、いやさういふ缺點が一方になくてはとても成就出來なかつた樣な仕事を殘した人々である。併し僕等凡人の間ではさういふ缺點はあんまり賞めた事ではないので、批評家になるにせよ、創作家になるにせよ、廣い鑑賞眼といふものを土臺としてゐない樣な人は先づ駄目であると申してよいと思ひます。

立派な鑑賞眼を備へた人といふのは、立派な趣味を持つた人の事です。立派な趣味を持つた人といふより立派な趣味感をもつた人と言つた方がいゝ。趣味感といふものに勿論定義なぞはない。已れを主張しようといふものでもなし、已れを規定しようとするものでもないのですから。

批評家も創作家もなかなか純粹な鑑賞態度を持てぬものです。何故かといふと、批評家はどんなに他人の文章を公平に受け入れる人でも、ともかく自分の仕事は受け入れたものを秩序立てゝ表現する處にあるので

すし、創作家は、又純粋な鑑賞を守つてゐたのでは、新しいものを發明する事が出來ません。兩者とも自分の仕事に熱中するあまり、純粋な鑑賞といふものを傷け易いものです。その點文章の愛好者は、鑑賞といふ世界の修練に心掛ければいゝのですから、これを豐富にするのも純粋にするのも心のまゝです。

この場合鑑賞家に二つの誘惑がやつて來ます。一つは批評の誘惑です。たゞ鑑賞してゐるといふ事が何となく頼りなく不安になつて來て、何か確とした意見が欲しくなる、さういふ時に人は一番注意しなければならない、ある意見を定めて鑑賞してゐる人で、自分の意見にごまかされてゐない人は實に稀です。生じつか意見がある爲に廣くものを味ふ心が衰弱して了ふのです。意見に準じて凡てを鑑賞しようとして知らず知らずのうちに、自分の意見にあつたものしか鑑賞出來なくなつて來るのです。いろいろなものが有りのまゝに見えないで、自分の意見の形では入つて來る樣になります。かうなるともう鑑賞とは言へません、たゞ自分の狹い心の姿を豐富な對象のなかに探し廻つてゐるだけで、而も當人は立派に鑑賞してゐると思ひ込んでゐるといふだらしのない事になつて了ひます。よく同人雜誌などで若い人がやたらに他人を批評したがる樣な傾向を見受けますが、あゝいふ事は、自分の心を貧しくする事です、批評しよう批評しようとして自分の心を頑なにして了ふのです。一定の意見を持たずどんなものでも素直に味はうと心掛けて、心を豐富にして行く修行は、批評なぞをする事よりも難かしい事だと知らねばなりません。

こゝに第二の誘惑が待つてをります。それは惡い意味でディレッタントとなる誘惑です。どんなものでも味ふ事が出來るといふ事は、自然とものを深く味はず、表面だけを樂しむといふ傾向に陷入り易い事は見易い道理です。では何故さういふ事になるか。それは鑑賞といふものに常に自分の心を賭ける事を忘れるからです。鑑賞するのに虚心といふ事が必要だ、自分を捨てゝ他人のなかには入り込めなくてはならぬ、といふ

事を言ひますが、これはつまり自分の心を賭けろといふ意味なのです。自分で意識してゐる自分といふものはほんたうの自分ではない、それは他人の借りものなのだ、他人から教つた思想だとか意見だとか、習慣だとか方法だとか、感情だとかの寄り集りに過ぎない、そんな自分をすつかりすてゝ虚心になれ、つまり君自身の本體を賭けろといふ意味なのです。この事に注意してゐれば、どんなに他人の身になつて他人の文章を味つても自分を失ふ事はないのです。さういふ覺悟がないと鑑賞の世界が擴がつて行くにつれて、鑑賞の純粹さといふものが失はれて行きます。ディレッタントとは鑑賞の純粹性を失つた人を言ひます。

己れを虚しくして出來るだけ廣い鑑賞の世界に遊ぶ様に努める一方、どんなつまらぬ對象に對した時でも自分の心を賭する覺悟を失はなければ、立派な鑑賞家と言へると思ひます。

文章練磨の精神と方法――上司小劍

文章の練磨は、注意の周到が必要である。精神力の集中がまたこれに伴はなければならぬ。平生何事によらず深い注意を拂つて、これを腦髓のノートにとつておくと、いざといふ時、精神力の集中によつて、それが活動してくる。たとへば、心のゼンマイを捲き切つて、その力を蓄へておくやうなもので、必要に應じて文章を書く技能が、ゼンマイの力相應に廻轉を始める。文章道のゼンマイは、時計のゼンマイのやうに、二六時中間斷なく働くべきものでないから、平生は休ませておいて、必要な時に使ふ。まづ蓄音機のゼンマイと言つた風のものである。

注意の周到といふことは、ちよつと考へるとなんでもないやうなものだが、これはわざとやらうとしても決してうまく行くものでない。畫家がよく寫生といふことをするが、文章道の寫生は、畫家のやうに、自ら意識して、相當の用意のもとに行はれるものでなく、絶えざる働き、無意識の意識でつづけられなければならぬ。すなはち、こつちの方は、時計のゼンマイか、心臓か、まアさういふ風に眠つてゐる時のほかは、何事にも何物にも注意を怠つてはならぬ。眠つてゐる間にも往々夢を見る、覺めての後に、またその夢を追ふやうな注意をも必要とする。

朝起きた時、まづ昨夜の夢に就いて考へるのが、注意力を整頓する第一である。痴人夢を語る、といふこ

とばがあるけれど、夢を考へるのは、決して無駄ではない。痴人なら痴人でもよい、痴人になり切ることもまた文章道の修業の一つである。『文章は經國の大業、不朽の盛事なり』なぞと言つてみても、そんな仰山なことばは、決して、文章道のほんたうの修業に資するものではない。ここに一つ立派に書かれた文章があるとして、それを讀むものは、一代の奇才でもなければ、絶世の文豪でもない。それは奇才も讀み、文豪も讀みはするであらうが、そんなものの一人や二人に讀ませようとして書かれた文章はない。神といふただ一つの對象に向つて奏する祝詞（のつと）においてさへ、實は背後に並ぶ多數の參列者に聽かせるのを目的の外にすることはできぬ。それは神佛の前に供へた榊や花の類が、神佛の方に表を向けずに、參詣者の方へ美しい表を向け神佛にはむしろ醜いと言つてもよい裏を見せてゐるのと同樣である。文章は必らず多數凡人の讀むものとして書かれなければならぬ。何も多數人の機嫌をとることはないが、誰れが讀んでもわかることを主眼としなければならぬ。これは、著書とか新聞雜誌に發表する文章とか、さうした公開の性質のものに就いていふのであるけれど、しかし、對個人の私信の場合にも、かうした用意を以つて、文章を書くならば、その上達は疑ひなしである。そこに文章練磨の精神も方法もある。

手紙一つ、葉書一枚書く場合にも、必らず文章練磨の精神を忘れてはならぬ。なんの葉書ぐらゐ、と人はよく輕蔑してかかるけれど、嚴格に言へば葉書の滿足に書ける人は極めて尠い。『わかりさへすればいい』といふやうな投げやりの心もちも手傳つてか、近頃は立派に大學教育を受けた人で、お話にならぬまづい文章で葉書をよこす人がある。それが一度ならず二度三度、その度毎に文章のまづさはもとより、誤字の一つや二つが、僅か三四行、百字に足らぬ中に必らずあるといふのも、嘆かはしい次第だ。

わかりさへすればよい。用事さへ辨ずればよい。……といふやうな、づぼらな氣もちを、先づ文章道の上から排撃したいものである。何事も實用の世の中である。忙しい間に立つて、葉書の文句なんぞに凝つてゐられるか。……といふやうな風に考へては駄目である。何も凝るには及ばぬ。堂々天下に向つて名乘りかけるやうな公開の大文章を書く場合は、凝るのがよい、苦心慘憺も結構である。しかし、葉書や手紙の文章は苦心をせず、凝りもしないで、自然にすらすらと、對手の人に好い感じを與へるやうに書かれねばならぬ。わかりさへすればいい、用が足りれば十分では困る。これを人間の身體にたとへてみても、眼なら眼だが、ただ見えさへすればいい、のではなくて、對手に好感を與へる涼しい眼光が欲しい。また口や聲にしても同様、あまりに無恰好な唇や齒をしたり、不快な音を出す咽喉よりも、よい恰好の唇、白い玉をならべたやうな齒、金鈴を振るやうな美しい聲が欲しいものである。容貌の美醜は、先天的で仕様がないと言はば言へ、心がけと注意とで、對手に惡感を與へぬ程度の身だしなみはできるものである。況んや文章においては、練磨と注意とによつて、醜いものが一轉して美しいものとなるのである。實用の方面から言つても、同じ用が足りるにしても、まづい文章と、うまい文章とでは、効果のあがりやうが違ふ。

もう古い昔しのこと。明治の初期、熊本の神風連の變に、いまなら五・一五とかなんとか、月日を數字で標示される騷ぎの犧牲となつた種田少將の侍女から、生れ故郷の東京へ打つた電報に、

ダンナハイケナイ、ワタシハテキズ

といふのがあつて、後々までも有名であつた。喧嘩の間に作つた電報の文句としては、いかにも簡潔で、要領を得てゐる上に、一味の詩情と言つたやうなものがにじみ出てゐる。これなんぞは、別に凝つたものでも、

深く考へたり、よく練つたりしたものでもなく、狼狽しながら頭に浮んだ名文句で、それもやはり平生の練磨と注意とが、非常の場合に役立つたわけで、文章に志すと否とを問はず、常に注意力を養ふ必要のあるゆえんである。

平生、自分の身邊のささやかな器物や、人間、及び鳥、猫、犬、牛、馬などの動物のことや、また花卉草木その他に至るまで、一々動靜に注意し、散歩や旅行の場合には、市街、野原、山、川、から、雲の模樣、日月の光と、何かにつけて注意を深くするほかに、古名家の文章を熟讀玩味するのがまた甚だ必要である。宗教を信ずる人が、宗祖とか、先達とか言つたやうな、信仰の厚い人の傳記を讀むのを一ばん必要だとしてゐるやうに、文章の練磨には、古人或は現存の大家のものを、よく讀まなければならぬ。まづ日本のもの、それから、支那のもの、西洋のものを、なんでも名家の文章は多く讀むに限る。外國語の力がなければ日本譯でもよい、信用のある飜譯者のものをよく選擇して讀むことだ。少々ぐらゐ外國語ができたとて、不十分な讀書力で、辭書と首ッ引きして讀んでも、文章の妙味なんぞを嚙みしめることは、とても駄目だから、最初より譯書に就くのがよい。政治や法律の書籍のやうに、表面の意味さへとればよいものなら、或る程度の語學で差支へないが、文學書、特に風俗人情の表裏に渉り、微に入り細を穿ち、深く人間の心臟や肺腑を抉つたやうな小說を、十分に讀みこなして、それを味ひ、またその文章のうまさに舌打ちするといふやうなことは、いくら語學がよくできたとて、まづまづできない相談である。これは日本人が西洋の小說類を讀む場合ばかりではなく、西洋人が日本の小說類を讀む場合でも同じであつて、お互ひに文脈がちがつてゐる上、風俗人情がまたスッカリ變つてゐるのだから、同じ人間とは言ひ條、當分どうも仕方のない話であらう。最

近、日本人でも普通の人には讀みこなせない日本の古典源氏物語を、英譯した西洋人のあつたことには驚くが、あの熱心と篤學とは、更らに源氏物語を自家流に改作してしまつて、藝術價を添へたといふ點もあつて眞の意味の飜譯としては、どうあらうか。

西洋のものは、讀めなければ、强ひて讀ますとも、日本のものは、古事記、日本書紀、萬葉集はもとより源氏物語、源平盛衰記、近くは西鶴のもの、近松のものなぞは、是非讀んでおくべきである。明治以後のものは圓本でたやすく手に入るやうになつてゐるから、そのよいものを選んで、讀破するのにわけはない。木の葉を一つ見るにも、表だけではなしに裏からもつくづく見るといふのが、文章道の用意でなければならない。されば、本を讀むにしても、表を一と通り讀んだだけではいかぬ。必らずや、眼光紙背に徹するといふ讀みかたをしなければならぬ。それから、日本人が文章道に精進するには、どうしても漢文を相當の深さに勉强し、研究しておかなければならぬ。これは、西洋人が文學をやるに當つて、希臘、羅馬の古いところを究めなければならぬのと同樣、日本文の背景——といふよりはむしろ基礎——を成すものは漢文であるからだ。使用する文字も漢字である。『てにをは』を除けば、よしや假名で書いたところでその素は漢字である。近頃はとかく漢字が厄介視されて、漢字制限論なんぞ、なかなかやかましいが、書くことだけは制限し得ても、讀む方の制限はできぬ。手近い例はこの『制限』といふ文字にしてからが、『せいげん』と假名で書くのは、なんでもないことだが、『制限』といふ原字（漢字）を知つてゐなければ、ハッキリ意味がわからない。漢字は成るほど學ぶに厄介なものであらう、しかし、どうもこれは、過去千有餘年、我等の祖先から結び付けられて來た惡因緣（?）である。我等の過去の文明は、漢字によつて得たと言つても不當ではない。最近數十年來、西洋の文明に親しみ、その記號文字の便利なのを知つて、僅かに象形文字の不便な漢字と緣を切

らうとしても、ドツコイさうは行かぬ。漢學と漢文と漢字とを全く離れては、日本文が成立しない。よしや日本の國字をすつかりローマ字にしてしまつたところで、それはただ漢字を使はなくなつたといふだけで、漢學と漢文とをどうすることもできぬ。いま言つたやうに Seigen とローマ字で書いてみたところで、『制限』の原字を知つておく必要はどこまでも殘る。一國の國語を變へるといふことは、人種を變へるのと同樣、不可能事に屬する。國字の變更とても、或る一部の論者のいふやうに、さう容易なものではないが、これなら國民が氣を揃へてやればやり得る。要は氣の揃へかたである。甚だ單純で、常識的で、何人も反對がなく、二十年間とかの準備期をおいて、帝國議會が滿場一致で可決したメートル法さへも、いよいよ實施の段となると、またぐづぐづ言ひ出す人が相當出てくるのだから、國字の改良だとて、いざとなれば、反對論の喧騷に堪へないであらう。

されば、我等の書くべき文章は、ここ尠くとも、百年や二百年は、漢字を基礎とした現在の普通文でやつて行くよりほかはあるまい。そこで、文章練磨の重要な一部門として、漢學、漢文の素養の可なりに深からんことが要求される。我等の中學時代には、漢文の教師といふものが、生徒から無用の存在とされて、その講義は、いつも嘲笑をもつて迎へられた。いまは若い國漢の先生もできたやうで、英語だつて、中學生に負けない程度には知つてゐるであらうが、我等の時代には、漢文の先生と言へば、白髪白髯の老儒と言つたやうな風采で、ＡＢＣさへ知らず、算用數字一つわからず、ただ莊重に『子曰』を、音吐朗々とやつたものだ。生意氣盛りの中學三四年にもなると、無理に持つてまはつて、質問に英語を用ゐ、先生を困らせて喜んだものだつた。さういふ風だから、むろん、史書も經書も、講義はうはの空に聞き流し、申しわけだけでも勉強するのは、英語と數學とだけだつた。今日でも中學校では、英語、數學偏重の弊があると言はれてゐる。漢

文の閑却されること、明治、大正、昭和と長く繼續してゐる。相當の學校を出ても、葉書一枚滿足に書けないものの多いのはこれがためではあるまいか。私は幸ひにして、幼少から無理に國學を教へられ、(家が神主だつたので)漢學もまた日本外史、十八史略の類は、十歳ごろに習ひ、中學に入つたころは、左傳、史記や、詩經のやうなむづかしいものまで、別の先生に就いて學ばせられてゐたから、中學でも漢文の先生(そんなに老人ではなかつた)とよく意氣があつて、講義も眞面目に聽いた。いまはどうか知らんが、そのころは、生徒が素讀して、先生が講義するといふ順序だつたが、教科書の日本外史と小學(特別にこしらへた漢文讀本なんてものはなかつた)とを讀まされて、スラスラとやれるものは、クラスの中で私一人、先生は、讀めないものに行きどまり行きどまり讀ませるのが、面倒なのであらう、しまひには、素讀にあたつて先生は、いつも私ばかりを指名した。『漢文なんぞできたつて仕樣があるかい』と、他の生徒は笑つてゐたが、後年文章に志すにあたつて、この淺い中學程度の漢文でも、ほん氣でやつておいたのが、どれくらゐ役に立つたか知れぬ。中學程度の英語が、實社會にどれだけ役立つかは問題だし、代數や幾何も、直接實用にはならないし、(文章の組み立てその他に幾何學の役立つてゐることはあらうが)ただ漢文だけは、文章を書く上に直接の効果が現はれ、近來の學士さんのやうに、途方もないあて字や誤字を書いて笑はれることがない。

そこで、我等は文章練磨の方法として、是非とも、まじめに漢文を讀むことを勸めたいのである。單に文章として見れば、漢文はおそらく世界第一の名文であらう。文字が象形で、豐富だから、能くこれに通じさへすれば、自由に驅使して、眞に天馬空を行くの名文でも、艶麗花の如き佳句でも、立ちどころに綴ることができるのである。一例をあぐれば、あの人口に膾炙してゐる蘇東坡の前赤壁賦にある『擊空明兮泝流光』の一句の如き、漢文でなければ到底言ひ現はせない簡潔な美妙な文章であると思ふ。月が水に映つてゐる姿

を『空明』の二字で麗はしく寫した味ひ、その水に映つた月影が、さざ波のために碎け搖く、それを『流光』と二字で美しく言ひ現はすのも、漢文、漢字のもつ一大特色であると思ふ。この短かい一句の中に、小舟が水に映つた月影を碎いて泝つて行く光景が、どんな傑作の畫にも現はせない美事さで、我等をうつとりとさせるではないか。この東坡の名文ばかりでなく、漢文にはこんな美しさが、諸家の文章を通じて、いくらでもある。あんまり文章を美しくする結果、文章のための文章となつて、內容が空虛だ、といふ非難も起るが、考へやうによれば、文章のための文章は、文章道の勝利で、そこまで行かなければ、文章の妙味がほんたうにわからぬとも言へる。文章が勝つて思想と事實とが負けた、…それは單に文章練磨の上から言へば、一大成功であらう。事實を變更してまで、文章を美しくするのは、弊害と言へば弊害だが、これは文章練磨の一方法である。しかし、後世の文を學ぶものは、眞實の豐富な內容を、名文で表現することに全力を傾到しなければならぬのは言ふまでもない。文章のための文章は、練磨の熱情の餘に出でたものではあるが、學ぶべきことではない。

支那の文章、すなはち漢文に次いで、名文の多いのは、ロシアの文章だとよく言はれる。この兩國は、世界の大國で、古來北方において境を接してゐたので、どことなく思想に共通したところがあつて、文章の上にも双方で感化を交換したと見るべき節がある。殊に同じ記號文字でも、ロシアは他のヨーロッパ諸國と違つて文字の數が多い。それがやはり文章の上に語句の豐富をもたらして、名文を書くのに役立つたとも言へるであらう。文章を學ぶために外國語をやるのなら、ロシア語がやりたいと、私は前々から考へたことがある。

そんなわけで、ロシア語は別とするも、隣國中華民國の古文、すなはち漢文は、我等の文章を學ぶ上に、

是非ともたたき込んでおかなければならぬもので、漢文がしつかりやれてゐないと日本文はうまく書けぬ。踊りがたたき込んでないと、歌舞伎劇を演ずる上に損があるのと同じであらう。最近西洋文化の流入するまで、千餘年の間は支那の文化に培はれて來た日本文化である。古の支那を研究するといふことは、文章道の上ばかりでなく、我等には大いに必要であるのだが、ここではそんな問題外のことは言はずに、ただ文章を學ぶ上において、漢文を忽せにしてはならぬことを言つておくにとどめる。

漢文は主として、どういふものを讀めばよいか。まづ唐宋八大家文、文章軌範などは、昔しから、文章練磨の經典として、多くの書生が讀まされたもの。また日本出來の漢文としては、日本外史、國史略、近古史談などが、よく中學程度の漢文教科書になつたものだつた。昔は日本の公式文書は皆漢文だつた時代もあるから、日本出來の漢文の書籍にもなかなか名文があるであらう。まア手近かにある本はなんでも讀んで差し支へがないけれど、日本出來の漢文には往々漢文としての規格を外れたもののあることを知つておかねばならぬ。日本外史は賴山陽が二十歲そこそこの時に書いたもので、血氣の勇といつたやうなものは餘りあつたけれど、文章としては稚氣を帶び、漢文としては到らぬところが多いと言はれてゐる。部分的にはむろん名文章があつて、保守的な、規格ばかりに捉らはれた老儒輩の及ばぬところもあるが、また滅茶なところもないではあるまい。その一例として、範賴、義經に率ゐられた賴朝の征西軍が、富士の裾野浮島ヶ原に次したとき、梶原源太景季が、自分の賴朝に所望して與へられなかつた名馬池月を、佐々木四郎高綱が貰つて來たのに立腹し、佐々木と刺しちがへて死ぬと言ひながら、途中に待つてゐる戲曲的の一節を敍した時、山陽の漢文は『我寧與レ彼死。使三公喪二二良一。卽控レ刀要レ路而待。』としてゐるが、この末の句の『路に要して待つ』の『待つ』は全く不要の文字を重ねたもので、『路に要す』で十分に待つといふ意が含まれてゐるのである。

かういふ風の瑕瑾を探したら、幾らもあるであらうが、文章練磨の上から言へば、心すべきことである。それから、支那の古い文章、唐宋元明時代のものばかりでなく、極く近代の文章も手がまはつたら讀んでおく必要がある。殊に、支那の稗史小說は面白いもので、例の『金瓶梅』なんて、美しい文章である。その他『瀟湘錄』や、『鶴蕉語』や、『迷樓記』や、『煎燈新話』なども、或は短かい文章のうちに寓意あり、諷刺あり、偉大なる空想あり、とりどりに面白くて、文章練磨の肥料となることを疑はぬ。敢へて偉大なる空想といふ言葉を使つた。空想は支那人の一大長所であつて、日本人には全く考へ及ばぬことをすらすらとやつて退ける。『西遊記』の如きすなはち偉大なる空想の代表作ではなからうか。前に掲げた『瀟湘錄』その他の書名は、寡聞な私の讀んだものだけに就いて掲げたもので、このほかにまだまだよい書物がどつさりあるであらう。

小說の文章は文を學ぶものにとつて、なかなかによい參考書であり、また教科書でもある。明治以前の諸作、西鶴のもの、近松のもの、或は馬琴のもの、京傳のもの、一九のもの、等、等、前にも言つたとほり、むろん讀んでよいが、明治以後の名作、大正昭和の現代ものまで、これも前に言つたとほり、よく讀んでおくに越したことはない。特に明治時代の創作で何を讀めばよいかと問はれたら、私は先づ『一葉全集』を推すに躊躇しないものである。一葉が女流作家として、近代の第一人者であることは、何人も殆ど異議のないところであらうが、男性の作家も及ばぬ長所があつて、僅か二十五歳にして世を捐てた人として、驚くべき天分をその作物に示してゐる。しかし、ここでは一葉の作家的評價を試みる意志はない。ただ絢爛な文章に達意の極を盡したともいふべきその筆は、文を學ぶものにとつて、よくよく嚙みしめて味ふべきところである。試みに一葉の作『にごりえ』や『たけくらべ』をとつて、その會話と地の文との接觸點、及び會話らし

からぬ會話で、十分に會話の効果をあげてゐる暢達の文章は、實に學ぶべきところで、及びやすからぬものがある。

絢爛な文章よりも、達意の文章を巧みに書く。……これが文章練磨の精神と方法とを貫く第一線である。

☆文章生活

思索と文章生活――特に文章と思想生活について

長谷川如是閑

思想と文章との關係については、本講座に於て既に石濱氏のそれを始め、各方面から討究されてゐるので、こゝでは私は、編輯者の課題に適するか何うかを知らないが、文章といふ一つの表現形式が、思想する態度――思想生活者の態度といつてもいゝ――にいかに影響するかといふことについて簡單に記述して責を塞ぐことにしたいと思ふ。

一

すべての人は何かの思想をもつてゐるので、その人が自分の思想を取扱ふ態度も亦『思想する態度』であるが、私がこゝで考察の對象とするのは、さういふ場合のそれよりは、寧ろ專門的に思想生活に沒頭する人々の態度である。それは思想する態度の問題であるが、それと同時に思想する人間の生活態度の問題でもある。然し問題の焦點をそこに置くと、數千年來、思想生活者の間に爭はれて今に解決されない、思想の本質の問題にふれねばならぬのであり、しかもそれは形而上學の發生からその否定に至る歷史を繰返さねば片づけられない、――繰返しても決して片付けられない――問題で、それは要するに過去、現在、未來の三世に

亘る『哲學者』に委せるより外はないのである。いふまでもなく、私の仕事はそんな根本の問題にふれたものではなく、たゞさういふ哲學者的生活と文章といふ表現形式との關係について、思ひついた二三の點を指摘するに過ぎない。

表現形式としての文章の典型については、文法學や修辭學等に於て內容と形式とによつていろ〳〵に分類されるのであるが、文章をある一つの視角から見て、これを『具體的心像（コンクリート・イメージ）』を與へんとする文章と『知的理解（インテレクチュアル・アンダースタンディング）』を與へんとする文章との二つに分けることが出來る。同じ櫻花に關する文章でも次ぎの二つの樣式があり得る。

〈A〉 朝日に匂ふ山櫻花

〈B〉 山櫻は、淡紅色の小さい花をもち、開花の節に既に葉を生ず

この二つの文章の典型のAの方では、讀者に一種の幻像を與へやうとしてゐるので、いはゞ繪畫と同じ目的をもつのである。繪畫と異る所は、畫の場合は、觀者の幻像が繪畫の表現に規定されてゐて、それだけ判然と與へられてはゐるが、觀者の記憶心像の自由な作用が許されない。これに反して、文章の場合は、心像は繪畫ほどは判然としないが、讀者の經驗によつて自由自在な影像を心裡につくり出すことが出來る。が何づれにしても、この典型の文章は、事柄を『理解』させるものでなくして、事物を具體的に讀者の心の裡に再現させやうとするのである。

Bの典型になると、Aとは反對に、具體的のイメージは與へることは出來ないが、事物に對して『理解』をもたせるのである。だから事物に經驗のないものに對しては、此のB型の文章のみが効果をもつ。櫻といふものを見たことのないものに『朝日に匂ふ』云々といつても、何の感じをも與へ得ないが、B形の文章の

方ならば、全く櫻を見たことのないものにも櫻に關するある『理解』を與へる。無論何かの花を見た經驗のあるものは、この理解によつて自己流に、櫻の花の影像を心に描くことは出來やうが、それはB型の文章の直接目的とするところではない。

思想生活者として取扱ふ文章は、いふまでもなく右のB型に屬するものである。思想を與へる文章が事物のイメージを與へるものであつたときは、そこに必ず、その思想家自身に『思想』し得ない何物かゞある場合で、卽ち思想家の破産である。たとへば生物學者が『蛙の運動』について記述せんとする場合に『古池や蛙飛び込む水の音』といつたとすれば、彼れは、科學者として『蛙の運動』を記述し得ないことを告白してゐるのである。たとへその十八文字が俳句といふ文學に於て最高の價値をもつものであつても、科學者の破産を救ふことは出來ないのである。もう少し說明するならば、芭蕉は彼れが捉へた對象を彼れ一流の態度で感覺したのであるが、彼れ自身何の理知的の『理解』をもその現象に對してもつてゐるのではない。反對に何の理知的『理解』をも持たない感覺の表現があの一句なのである。畢竟この句は、理知的に理解される目的をもつた言語ではなく、視覺と聽覺とを要素とするイメージを與へんとするものに外ならないのである。いひかへれば、言語——理知的の理解——を絕する境地の感覺を與へんとするものである。だから思想家がかゝる言語を用ゐたとすれば、彼れは『感覺』し得たが『思想』し得ないといふことを告白したことゝなるのである。無論、それぞれの表現が人生に對して意味をもつのであつて、藝術的表現の價値と、哲學的乃至科學的表現の價値とに、甲乙の評價をつけることは近來ないのであるが、藝術的表現が哲學的表現になつたり、哲學的表現が藝術的表現になつたりすれば、その本來の立場からは無價値とされることを免れないのである。

二

以上述べた所は、今更らしく説明するまでもないことのやうだが、然し古來からの『思想生活者』の文章が、果して右にいつた當然の原則に從つてゐるか何うかゞ問題なのである。（それは文章だけの問題ではなく思想家としての態度の問題であることは前にもいつた如くだが、こゝではたゞ文章だけについていふ。）バートランド・ラッセルはかつてこんな極端なことをいつた。『私は信ずる、こゝに知識を獲得する方法がたゞ一つある、科學的方法これである。而してすべての特別に「哲學的」なる方法は、たゞ〳〵無知を隱蔽する目的に役立つ』と。（"Mind", No116, 1920）これはいかにも言ひ過ぎのやうだが、それは『哲學的方法は』といつたからで、もしこれを『哲學者の文章は』と改めて、『往々』といふ條件を挿入すれば、決して言ひ過ぎではないのである。

哲學者が『無知を隱蔽する』場合は必ず文章の煙幕を用ゐるのであるが、その場合が二つある。即ち第一は『解らぬ事』を文章で『解つた事』の樣にいふのであるが、第二は『解らぬ事』を解らぬまゝに文章に表現して、そのわからぬ感じを表現する文章の綾によつて無知を隱蔽するのである。第一の方法は、平凡な近代の哲學者が他人の學說を紹介する時に用ゐる常套手段で、紹介者その人にもよく解つてはゐないのだがとにかく原著者が文章を殘してゐるので、それを綴り合せれば『文章』にだけはなるので『解らぬ事』が『解つた事』のやうに書ける理窟である。これは然し幼稚な態度で、思想生活ともいへない位のもの故、別問題として、第二の場合であるが、これは實に哲學始まつて以來の常套手段で、殊に古代中世の哲學者にはそれが多く、殊に近代ドイツ哲學に至つて極まれりともいふべき方法である。ラッセルの過激な言葉もそれらを頭

に置いてのことであらう。思想とは要するに『知的理解』でなくてはならないのに、文章の綾で『無知』そのものが恰も大なる『知識』であるが如き外觀を呈するのである。櫻を說明しようとしても櫻に關する知識を持たないで、『感じ』をもつものが『朝日に匂ふ』とか『霞にまがう』とかいつて、その美感を表現するのは當然だが、それは『思想家の理解』ではない。『解らぬこと』を文章の力で、直觀的に理解させるのは、藝術家の態度で、哲學者の態度ではない。舞踏家の肢體の動きは、いかなる理知的說明よりも端的に曲線の美を理解させるものだが、然しそれは思想家の理解とは全く別物である。然るに文章は哲學者をしてさういふ意味の反理知的の理解に隱れさせる。『不可知的本體』をいひ現はす古代哲學者の文章は悉くその類の『無知』を隱す煙幕であつた。この文章によつて無知を隱蔽する哲學者的方法にも次ぎのやうな段階がある。

〈甲〉　情緒的理解を知的理解の形式で表現するもの。――知的表現がその實、詩的表現である場合。

〈乙〉　知的理解の不足を言語――文章――によつて糊塗するもの。――言葉の上では全く知的理解の如き形をとりながら、その實、知的說明になつてゐない場合。

〈丙〉　豐富な語彙を作つて、その約束で『知的理解』を假裝するもの。――その語彙の無內容をコンヴェンシヨンで內容づける場合。

これは近代哲學者に於ても多少の程度で免れないことだが、例證としては古代中世の哲學者に標本的なるものが見出される。今『老子』に求めると、

甲

（イ）　谷神不ㇾ死。是謂二玄牝之門一。玄牝之門。是謂二天地之根一。綿綿若ㇾ存。用ㇾ之不ㇾ勤。

(ロ)『孔德之容。唯道是從。道之爲物。惟怳惟惚。惚兮怳兮。其中有象。怳兮惚兮。其中有信。窈兮冥。其中有精。其精甚眞。其中有信』云々。

(ハ)有物混成。先天地生。寂兮寥兮。獨立而不改。周行而不改。以爲天下母。』云々

乙

(イ)『曲則全。枉則直。窪則盈。敝則新。少則得。多則惑。是以聖人抱一。爲天下式。』云々。

(ロ)知其雄。守其雌。爲天下谿。爲天下谿。常德不離。復歸于嬰兒。知其白。守其黑。爲天下式。爲天下式。常德不忒。復歸無極。』云々

(ハ)『道生一。一生二。二生三。三生萬物。萬物負陰而抱陽。沖氣以爲和。人之所惡。惟孤寡不穀。而王公以爲稱。故物或損之而益。或益之而損。』云々。

丙

(イ)『道之可道非常道。名可名非常名。無名天地之始。有名萬物之母。故常無欲以觀其妙。有欲以觀其徼。此兩者同出而而異名。同謂之玄。玄之又玄。衆妙之門。

(ロ)『視之不見。名曰夷。聽之不聞。名曰希。搏之不得。名曰微。此三者不可致詰。故混而爲一。其上不皦。其下不昧。繩繩兮不可名。復歸無物。是謂無狀之狀。無物之象。是謂惚怳。迎之不見其首。隨之不見其後。執昔之道。以御今之有。能知古始。是謂道紀。』

(ハ)『致虛極。守敎篤。萬物竝作。吾以觀其後。夫物芸芸。各歸其根。歸根曰靜。靜曰復命。復命曰常。知常曰明』云々。

老子は元來非形而上學的の儒敎に對立するものではあるが、元來形而上學的ではない支那民族の傾向とし

て、內容は寧ろ實踐的であり、比較的ヨーロッパの中世的煩瑣主義のやうな言語のトリックに陷つてゐないのであるが、こゝで老子を例としたのは、老子の哲學が元來形而上學的又は詩的陶醉を目的としたものでないに拘らず、知的理解の不足のために、彼れの原理的說明は必らず、文章による感覺に依賴してゐるからである。卽ち非常に實踐的の哲學者も理知の不足の場合、文章に依賴して『無知を隱蔽』せねばならぬのである。然しそれは『無知の隱蔽』といふよりは、實踐の原理を詩的表現に求めることが、原理を理知的に說明し得ない時代に於ては全く必要の態度だつたのである。されば理知的理解の發達した今日の哲學者が言語のトリックを用ゐるのとは比べものにならないほど眞率の態度だつたのである。

右の『甲』の場合は、今日の先驗主義の哲學者の理論を詩的に表現したもので、その表現力に於ては、近代哲學者の『イデー』の理解などよりも有力だが、要するに自分に解らぬこと――『不可知的』なるもの――を『可知的』に表現したものである。然し詩的表現としては甚だ効果的であることはいふまでもない。從つて近代哲學者等の、哲學にも詩にもならない、言語のトリックの匹儔ではない。今日では、情緒的の理解と知的理解との混同すべからざることが常識となつてゐるので、後者を目的とする哲學者が前者のやうな表現をとることは出來ないから、老子のやうな美しい言語の表現は近代哲學者には見出されない。

『乙』の部に屬するものは、文章の構成が、知的內容をもち、從つて論理的に發展してゐるので、一つの哲學的表現となつてゐるのであるが、途中まで論理で來て、突然情緒的に飛躍してゐる。これは近代哲學者も用ゐる筆法である。

(イ)の『曲則全。枉則直。』云々は、ヘーゲル哲學などの說いた『矛盾』の發展を具體的に說明してゐるもので、文章として何のトリックもないが、『是以聖人抱一爲天下式。』で、突然知的理解から逃げて『言葉の

上だけの理解』に終る。その矛盾に於ける『抱一』といふことを、ヘーゲルは『論理の科學』で次ぎのやうにいつてゐる。

『矛盾は……基本質的なる規定に於ける否定的なものであり、一切の自己運動の原理である。蓋し自己運動は矛盾の表現より以外の何ものからも成立しはしない。……或物が動くは、それが此の今に於ては此處にありそして他の今に於ては彼處にあるが故ではなく、却つてそれが同一の今に於て此處にあつて而して此處にあらざるが故に、此の此處に於て同時にあり而してあらざるが故である。』云々。

『同樣にまた、內的なる固有の自己運動、衝動一般（單一の欲求若くは活力、絕對的に單一なる實體の活因）は、それ自身中に於ける或物と或物そのものゝ否定たる缺乏とが同一の考量中にあること以外の何ものでもない。自己と抽象的なる同一性はまだ何ら生命性ではない、でなくて、肯定的なものが自分自身で否定的であり、そのために自己の外に出、自ら變化することが生命性である。だから或物は、それが自分の中に矛盾を含む限りに於てのみ、尙更に矛盾を自分の中に把へ且つ持ちこたへる底の力である限りに於てのみ生命的である。』云々。（三枝博音氏譯）

これは老子の『抱一』よりも一層、知的理解の形式をとつた文章ではあるが、要するに意味を爲さないことを文章の綾で意味あるが如くに思はしめる一種の「呪術」の文句のやうなものである。物の動くのは、今こゝにあつたものが、彼處に行つたのではなく、『此處にあつて同時に此處にあらざる』ことだとか、「同時にあり而してあらざる故』だとか、全く意味のないことだが、これを老子のやうな詩的表現によるか、又は嚴肅なドイツ語で書いたのを讀むと、いかにも意味あり氣に感ぜしめるのは、文章の力である。だから日本語

に飜譯されると甚だ威力に乏しくなることを免れない。老子の文句でも誰れかが『聖人てものは一といふものを抱いて皆の法則とするんだ』と飜譯してしまつたら、とても原文の效果はない。元來理知的の文章は、意味内容を改めない限り、同じ效果をもつべきものであらねばならぬ。數學の理論は、いかに下手な文章で書いても理論の内容を書き誤らない限り本來の力を失はないのである。だから哲學者の表現には文章が大切であることといふまでもないが、たゞ文章だけで、知的理解の手品を使ふのは、ラッセルの非難を免れないのである。

『乙』の（ロ）も雄雌、白黑、榮辱等の矛盾を『全體的生命』の見地で説明したものだが、『天下の谿』といふやうな詩的表現で論理から逃げてゐる。然し『復二歸嬰兒一』といふやうなことは近代哲學者も用ゐる筆法である。ヘーゲルも『絶對的理念』の説明で次ぎのやうにいつてゐる。

『絶對的理念』とは一般的のものであるといつても併し、特殊的内容がひとつの地點としてそれに對立するところの單なる形式としてゞなくて、それの中には一切の諸規定が、及びそれらの諸規定によつて定立されたる内容の全豐饒が、戻つて來てゐる絶對的形式としてゞある。この意味よりすれば、絶對的理念は子供と同樣の宗教の教條を發言する老人――この人にとつては宗教の教條は彼の全生涯の意義をもつ――に比せられる。』云々。（同上）

（ハ）は、王公の實踐道德としての無爲、謙虚の德を說いたものだが、その原理を『一』の哲學にもつて行つたもので、『一』から實踐の生れるところは、ヘーゲルに於ける『理論的理念と實踐的理念との統一』である。老子ならばそれでいゝのだが、『論理の科學』がそれは全く困つたものである。フォイエルバッハは『へ

ーゲル哲學は神學の最後の逃げ場、最後の合理的の支柱である。』といつたが、その支柱はたゞ全く言語、文章といふ紙製の柱だつたのである。

然しそのフォイエルバッハも亦言葉文章の手品では決して彼れの批判したヘーゲルに劣つてはゐない。

『自然は存在から區別されざる本質であり、人間は存在から自身を區別する本質である。區別しない本質は區別する本質の基底である。』

などゝいふ文句は、老子の『人法レ地。地法レ天。天法レ道。道法二自然一。』などよりも一層言葉の綾に止まつてゐる文章である。

『丙』は、語彙の製造が哲學的文章の一つの傾向で、しかもそれは知的内容の空虛な場合に一種の修辭的効果でそれを補ふ方法である。老子の場合は、無論一定の形而上學的意味内容の表現だが、その意味につけた名は、修辭的効果をもつ外に、知的内容をもつたものではない。

(イ)は有名な卷頭の文句であるが、ドイツ哲學に於ける『現象と本質』といふ理解を簡明に表現したもので、全くドイツ哲學式の論理的解釋を缺き、その代りに、頗る効果的で、恐らく現代までも一種の威力を失つてゐない『玄』といふ名をつけてゐる。無論老子の作つた語ではないが、今は全く老子の解釋で通用してゐる語である。(ロ)の『夷』、『希』、『微』なども、それと同じ修辭的効果を目的としてゐるのである。然し『無狀の狀』とか『無物の象』とかいふ語になると、特殊の意味内容をもつもので、全くヘーゲル式の語彙と共通である。(ハ)の『教』とか『復命』とか『常』とかいふのも『無爲』の哲學の意味内容をもつ語彙で、老子哲學の特殊の約束に從つて始めて意味をもつものである。ヘーゲルでも、

「進行(理念の)の抽象的形式は、有に於てはある他者であり且つある他者への移行作用であり、本質に於ては對立せるものに於ける映出作用であり、概念に於ては個別の普遍性からの區別性である。」

といふやうな文句が續出するが、この圓點を附した字句は、ヘーゲル自身の特殊の考方に從つた約束によつてのみ理解されるもので、決して數學や物理學の術語のやうに、客觀的の確實性で成立したものではない。つまり實證的説明の可能でない内容を、言葉の上で『解つた』ことにしてゐるのである。ラッセルが『知識』(Knowledge) の足しにならないといつてゐるのは、その意味である。

三

これを文章といふ方面から見ると、近代哲學者の、科學的理解を眞似た哲學的文章は、所謂佶屈聱牙でなければ冗漫煩瑣で、到底簡潔な支那の古代哲學者の表現に及ばない。然しそれは、後者は詩的表現をとり得たが、詩と哲學との領域が判然として來た近代の哲學者にはそれが出來ないのと、また近代的理解は論理的方法によらねばならぬのとで、前者は甚だ不利な地位に置かれるのである。然しヘーゲルの講義はドイツは勿論ヨーロッパ全體からの聽講者で滿員の盛況を呈したといふから、哲學的言語文章がいかに科學的のそれよりは人を惹きつける魅力があるかを想はせるのである。

然しこの魅力を利用した『言葉だけの哲學』は、思想生活としては決して正しい態度でもなければ最後の態度でもない。

思想するものにとつては、文章は美的心像を與ふるものではなく、知的理解を與へるものであることは上

述の通りだが、然しその目的のためには、所謂達意の文章の上乘のものが要求されるのである。グーウキンの著書を原文で讀むと、嚴格に學問的な內容をもつたものを立派な文章として讀むことが出來るといふが、哲學者や科學者はさうした境地に達するのを理想とせねばならぬ。

讀書と文章生活 ― 野口米次郎

『文學者文學を解せず讀書人讀書を知らず』かも知れないが、私は青年の頃から文學に依つて生活をたて、一日として書物の側を離れたことがない。然し私に本題の『讀書と文章生活』を語る資格が本當にあるかどうかは疑はしい。私は眞實の意味に於て決して讀書人でない。

古い昔内田魯庵君が在世中編輯して居られた丸善の『學燈』に、君の勸誘に應じて『理想の書齋』と題する拙稿一文を載せたことがある。そのなかにかういふ一節があつたと記憶してゐる。「私は松の木のある庭に書齋を建てたい。書齋は南西に面して廣い廊下が鍵の手になつてゐると想像して、その緣側が廻はる邊に、小さい机を置いて、その上に英國エリサベス女皇朝の劇作家マアロウ、ウエブスター、ホード、デカーの諸作品を載せる。私は沙翁を喜ばないのでないが、マアロウなどといふ第二流三流作家の方がどんなに氣が置けないか知れない。」この『第二流三流作家の方が』といふことに關しては、私の意見は今も昔も變らない。私は嘗てワイルド小論を英文で書き英國の雜誌で發表したことがあつて、その文の最後に『これを要するにワイルドは第三流作家であらう。私共第三流の人間が喜ぶ所の文學者だ』といふやうな皮肉を弄したことがあつたが、之れも前記の意見を披つたものだ。

それで私は今日のやうに秋の空が澄み、庭の地面に投げられたる太陽の光線が一段と黄金色を增して來る

頃になると、フキリップ・シドネーの十四行詩(ソネット)からラムの評論集を取出して來て、庭に面した廊下に寢そべり乍ら讀むともなしにその頁を繰つたり、本を閉ぢてその表紙を眺めてゐたいやうな氣がする。私は今日の自分に東洋人の所謂隱退自得の幽情が流れるなどと毛頭思つたことがないが、それでも四角張つて規則づくめで固苦しい西洋の生活に比較すると、私の生活でも遙に悠々自適に近いと信じてゐる。兎に角私共日本人の生活は間の伸びた所がある。

私はこんな文字を書いたことがある。『西洋の書物を讀んだり英語でものを書いたりしてゐては、君の東洋的閑寂氣分は亂れやしないかと、私に質問するかも知れない。私はこの質問者に答へる、……否、私の心境は決して亂れない、その點が私の眞價だ、西洋のものを全然日本化して取扱ふのが私の眞價だ、東西を融和して此處に紫色たなびく特別地帶の王國を築くのが私の眞價だ。私はもとより西洋人になれる筈がないが、實際に私はまた眞實の日本人でもないやうな氣がしてならない。英國の詩人ランドアは「神の惠みに依つて私はウォター・サベージ・ランドアだ」と叫んださうだ。私もいつか理想的生活に醉つて「神の惠みに依つて私はヨネ・ノグチだ」と叫ぶ機會を得たい』これは見る人に依つて、私は如何にも傲慢な人間であるかのやうに感じられるかも知れない。無責任な漫言だと非難されるかも知れないが、私自身はこの態度で今日まで仕事をしたりまた仕事をせずに間の伸びた生活をして來たものだ。

私は京都を訪れる時いつも一乘寺の詩仙堂を見舞ふことを忘れない。詩仙堂は德川初期に於て門外不出四十年の孤獨を守りつづけたといふ石川丈山の隱棲地である。一乘寺村は蕪村の「洛東芭蕉庵再興記」で有名な所で、今その文を讀むに『もとより閑寂玄隱の地にして綠苔やや百年の人踏をうづむと雖も、幽篁なる一爐の茶煙をふくむが如し、水行雲とどまり樹老鳥睡りてしきりに懷古の情に堪ず、やうやく長安名利の境を

離るると雖もひたぶるに俗塵をいとふとしもあらず、鷄犬の聲籬をへだてて樵歌の路門をめぐれり、豆腐賣る小家もちかく酒を沽ふ肆も遠きにあらず」とあつて、天國と人間界との境界をなすといつたやうな理想境であつた。然し今日では電車もその近くに走つて、昔日の理想地でないことはいふまでもないが、それでも詩仙堂には今なほ幽邃閑雅な雰圍氣が溢れてゐる。

何故に丈山は家に詩仙堂の名を與へたかといふに、彼が陶潛李白柳宗元などいふ支那漢晉唐宋の詩人文豪三十六人の畫像を一室の長押の上に揭げたからである。丈山は寛永時代の讀書人として、支那の大家を尊重したのであるが、今日の私共には、この三十六人の中、四五人を除くと他は用がない人々のやうに感じられる。若し丈山が今日生きて私共のやうな人間であつたならば、必ずやダンテ、ミルトン、沙翁にゲエテなどの畫像を書齋に並べるであらうと思つて微笑させられる。私はある年に於ける詩仙堂訪問記中にかう書いてゐる。『私には實際に詩人の畫像より書齋に敷詰めたい土耳古ラグの方が重要問題だ。私の書齋が詩仙堂の佛間のやうに床が一段低く出來てゐて、その床が石か瓦で敷詰められ、その上に上等のラグを並べてみたい。冬になつて薪などをどんどん焚いて眞赤に部屋を溫めたい。書齋の周圍に書棚を作り、中にワーヅワス、コウルリッヂ、シェリー、ブラウニング、ロゼテなどの詩集を入れるが、必ずしも其等の詩集を讀むためでもない。今日私が讀んでみたいと思ふ詩人はブレークで、また侶伴としたいと思ふ詩人はチ・ウサーだとも思つてゐる。書は讀む可しまた讀む可からずで、私も今日になつてやつと讀む可からずの眞意義を理解し來たやうに感ずる。』

然し私も若い時代には一廉の讀書人を氣取つて書物を集めたり、古本屋漁りが私の生活に離れることの出來ない一條件であつたこともあつた。二十歲前後の桑港時代、二十七八歲の倫敦時代の兩時代に於ては特に

書物蒐集熱が盛んであつた。その頃は午後四時半のチンが鳴ると、雨が降つても雪が降つても町の古本屋へ出掛け、塵臭い汚ない書物を古本屋の棚の隅から引張りだし、自分の所有でもない本までポツポと表紙の塵を吹き拂つて歩いたものであつた。もち論さうした古本屋訪問は決して自分の知識慾を説明するものでないが、兎に角私も多少尊敬に價する書物への愛著心があつたものだ。

　私の英詩集蒐集はポオで始まつた。私の二十一歳頃には可なりいろいろのポオ詩集を持つてゐたが、ミラー山莊入りをする際その大部分を賣り拂つて仕舞つた。その後二三年過ぎた頃から、私はその當時異端視され外道視されてゐたホヰトマンに興味を感じ始めた。ポオからホヰトマンへの移動はいかにも文學的節操に缺いたことを説明するかも知れないが、私としてはそれが自然の變化であるやうに感じた。私はその頃毎年春も過ぎて夏になりかけ、加州に雨が降らなくなり見渡す田野に黄金色のバタカップが咲き出す時分になると、いつも徒歩旅行に出たもので、その旅行中サンタ・バーバラといふ町の本屋を覗き、市俄古のストン・キンボール出版のマテルリンクの詩劇集を買つたが、私はこのことを今に忘れない。特に集中の『盲目』と題する一小篇に特殊の興味を持つたが、今から數へると三十六七年前の昔に屬した出來事である。私はサンタ・バーバラからロスアンゼルスへと歩いて行き、そこへ二三週間滯在するに至つたが、私はこの町でバーレンヌの英譯詩集を手に入れたことも特筆大書す可き私の文學生活に於ける大事件の一つであつた。

　然し今日の日本は如何にも文運隆盛を極めた時代で、町を歩くと、特に神田區內を歩くとなると、古本屋新本屋が軒を並べて世界文化の中心は正にここだといつたやうな感なきを得ないが、幾百幾千といふ書物が譬へると粗末な軍服をつけた兵隊然として整列してゐるのを見て、一種嫌惡の情がむらむらと胸中に涌いて來るやうに覺える。まつたくかういふ狀態は非人情であり、如何にも悲しい見世物といつたやうな感じであ

る。私は嘗て讀書論を書いてかういつたことがある。『私は何か本を一册買つてみようと思つて書店に立寄ることがある。然しいつも買ふといふ決心を缺き、店番の子僧に向つて宛も狂人であるかのやうに、妙にニヤリと笑つて立去る……このニヤリは不自然な笑であらうか。私として心の不平と不安を暗示する唯一の手段だ。そりや時には私とても、私の東洋的怯懦を威すやうに世界に鳴り響いた名前の大家が書いた西洋の本を買ふことがないでない。然しさうした場合でも、その買つた本を家へ持ちかへつたが最後、頁を切るでも無ければ勿論讀まうともしない……本を買つたといふ事實だけで、私の興味は半分も滿たされて仕舞つてゐるのである。私は新らしく買つた本を書齋の南窓の側に置くか、或は薄暗い床の間に飾つて置くだけだ。それらは私に讀書慾が今日全然無いかといふに、決してさうでないと斷言する。實際に今日の私にもなほ讀書慾は枯れてゐない……大いにこれ有りの讀書慾そのものが私に買つた本を開けさせて呉れないといふと、人はそれを逆說であるとするだらうか。』

それから私は言葉をつづけてかう書いてゐる。『私は友人を朝の九時か九時半に訪問する……私の友人はみな朝寢坊ばかりだ。私はすぐに書齋へ通される。私はそこに散らばつてゐる書物を手當り次第に頁を開けて見る。そんな場合に私は偶然に名文句を書中に發見することなきにあらずだ。實際に盜讀む本はいつも私を失望させない。またそれ以上に愉快なことは、氣心の知れた友人と何の目的もなしに、べらべら喋つてゐる時、側の本を開けて無造作に讀むともなしに讀んだ本のなかの一行二行が、どんなに私の心を滿足させ微笑させるか知れないことがある。』

以上私の書いた所で私は全然讀書人としての資格がないことは明かであるが、私の生活は未だ嘗て書物から離れたことのない點を考へると、私も矢張り讀書人の一人かも知れない……私は可なり長い間生きて來て

ゐる。そして書物の厄介になつたこと非常に多大であることに對し感謝せざるを得ない。この意味で私自身も澤山の書物を作つたことを恥づるものでない。

もとよりのことだ。世に書物無くして人間が何處に知識の材料を求め得んやである。自分も將來の人に何かの材料となつて役立つであらうと信じて喜ばしさを感ずる。私の師匠詩人ミラーは前記石川丈山のやうな人で、丈山の畫像のかはりに山上に石で大きなブラウニング記念碑を建てた……この點が日本人と近代の米國人との相違であらう。ミラーはいつも人に天上の星を讀め谿谷の音を聞けといつてゐたが、また時には過去の詩集を繙けともいつた。『バイロンは詩を作る時ムーアを讀んでその調子を整へその思想を統一した』と私に繰返し繰返し語つて讀書の必要を説いた。如何なる文學者でもその生活を書物を讀むことで始めなかつた人はゐない。文學者に對してばかりでなく誰れにでも、過去の文學者は人生の好伴侶であり好指針となつて生活を導くであらう。

著作と文章生活——沖野岩三郎

一

某小學校の級長をしてゐた一女生徒が、水泳中友だちの難を救はんとして、却つて自分が溺死した事件があつた。そこで小學校では、其の追悼會を盛大にして、死者の靈を慰めると同時に、その父兄たちをも慰安する事にした。

その小學校にTとい女教師があつた。非常に文字が上手で、しかも文章が巧みだといふので、事あるたびに、いつも校長や學務委員たちから、祝辭弔辭式辭などの代作代書を依頼されるのが例になつてゐた。だから此時も、校長、受持訓導、學務委員といふ責任者から、それぞれ弔辭の代作を頼まれた。そこでT女史は想を練り文を考へて、三人の弔辭を三様に書きわけなければならなかつた。

ところがT女史の長男は、その溺死した女生徒と、幼稚園時代からの同じ組で、しかも同じ級長であつたが爲、男子部を代表して弔辭を讀むことになつた。

さて、T女史は、追悼式の三日前から、必死になつて、三様の弔辭を作つた。そして、それを奉書に淸書した。讀み返してみて、一字の誤書もなかつたので、ほつと安心はしたものの、さて息子の事が氣になり出した。で、早く作つてお母あさんに見せなさい。直してあげるからと言ふと、僕は作らないんだと答へた。

そんな事があるものですか。もう學校では、ちやあんとプログラムが出來てゐるんですよ。と言つて、T女史は息子を詰つた。

ところが、僕は作らないんだと言つた息子の言葉は、母親であり、教員であるT女史に通じなかつたのである。息子の方は、文章なんか考へて書かないで、ただ言葉で弔辭を述べるつもりだつたのである。

一問一答の末、たうとうT女史は、强ひてその弔辭を半紙に書かせた。しかし息子は、書くには書いたがたうとう母の添削を受けなかつた。

いよいよ追悼式の日は來た。僧侶の讀經があつて、さて、校長は謹嚴な口調で弔辭を讀んだ。續いて受持訓導、學務委員の弔辭があつた。いづれも堂堂と讀んだ。滿場は肅然として共の朗朗たる音吐に耳を傾けた。

Tは自作の弔辭が十分の出來であつた事をひそかに喜んでゐた。まあまあ良かつたと思つてゐる所へ、小さい跫音と共に、自分の長男が祭壇に近づいて行つた。それを見たT女史は、何よりも先づ、自分の息子が、上手に弔辭を讀んでくれればよいがといふ事を、胸一杯に願つてゐた。

しんみりした少年の聲は、大きな講堂に、はつきり響きわたつた。

芳子さん、あなたと私とは、八年前の春、同じ日に二葉幼稚園に入園したのでした。その時私のおかあさまと、あなたのおかあさまは、始めて知りあひになつたのでした。それから二年の間、毎朝私たち二人を幼稚園に送つて行つて下すつたのは、私のおかあさまで、毎日幼稚園に迎へに來て下すつたのは、あなたのお母あさまでした。だから私は、あなたを本當の妹のやうに思つてゐました。あなたもきつと、私を兄のやうに思つてゐて下すつたでせう。

それだのに、芳子さん、あなたは……

そこまで讀んで來た時、芳子さんの母親は聲をあげて泣き出した。校長も泣いた。學務委員も泣いた。滿堂の生徒もみな泣いた。

今まで何十となく文を練り想を凝らして弔辭を書いたT女史も、此時始めて眞の弔辭といふものを、自分の息子の弔辭によつて知つたのであつた。

私はT女史から、此の話をきいた時、文章といふものは、結局思想であつて、美辭麗句の陳列でないといふことを、しみじみ敎へられたのであつた。

二

思想を言葉で表現するのが談話であつて、それを文字で表現するのが文章であるとするならば、苟も談話の出來る人は、文章の書けない筈がないのである。然るに談話が演説になり講演になる時、一種の技巧が伴つて來た如く、言葉を文章として發表するにも、修辭法といふ技巧が伴つて來たが爲に、遂に言葉と文章とが、うんと懸けはなれてしまつたのである。

ことに吾が日本には、口語文と文語文の二種があつて、口語そのままが文語でなく、文語そのままが口語でない關係が、言葉そのままを文章とするに多大の困難と混雜を生んだのである。だから今から四十年前までの文學史は、口語文を文章とは認めてゐなかつたと言つてもよい程である。

今日では言文一致體が隆盛で、謂ふ所の文語體は、殆ど姿を消してゐる。けれども、その言文一致といふ

文體が、果して眞の言文一致であるか、それには大きな疑がある。長い間文語體ばかりを文章として讀んで來た國民である。何としたつて眞の言文一致が、さう容易に書き得られるものでない。早い話が、私の今ここに書いてゐる此の言文一致體の文章を、今から百年後の人が讀むであらうとするならば、百年前に、こんな言葉を遣つてゐたのかと、不思議がるに相違ないほど、依然として文語體を踏襲してゐるにちがひない。

そこで目下の急務は、講演、演說と、談話との境界を撤去して、談話即演說であり、演說即談話であるやうにし、談話即文章、文章即談話であるやうにする事である。

さうした結果は、特別の雄辯家とか、文章家でなくとも、萬人悉くが演說家であり文章家たり得るのである。私はさういふ意味に於て學術講演もする、政談演說もする。また文章も書く。その書く文章は、私の思想を發表するのであるから、思想の趣く所その種類を問はない。隨筆も書く、和歌も作る。俳句も作る、童話も小說も書く。論文も書く。

口も八町手も八町といふ言葉がある。しかし人間は悉く口も八町手も八町であるべき筈である。思想さへあれば、それを言葉に表現し、文章に表現するのは、極めて容易であるべきが寧ろ至當である。だから歌人も政治を論じ、小說家も和歌を作り俳句を詠み、童話作家も隨筆を書き小說を書くべきである。否、苟も文章を書かんほどの人であるならば、童話も小說も隨筆も和歌も論文も、何でもかでも書き得る筈である。それが出來ないといふのは、捉はれた形式論が、これを遮り邪魔するのであらう。在來の形式一點張りであつた文語體が崩潰して、言文一致となつてゐる今日、思ふ所を自由自在に發表するに、さほどの困難があらう筈はない。だから私は思ふ。今は最早、明治初年のやうに演說遣ひといふ者がなく、誰でも演說をなし得るやうになつた如く、苟も文字を知つてゐる程の者は、誰でも文章が書けるやうになつてゐる筈である。私の

言ふ文章には、和歌も俳句も小説も童話も論文も隨筆も含まれてゐるのである。

だから、小說は作れるが、童話は書けないとか、童話は書けるが論文は書けないといふやうな偏頗な作家は、近き將來に於て絕滅さるべきである。

私は數年前、高等女學校三年級で亡くなられた一少女の遺稿を見て驚いたことがある。俳句があり和歌があり長詩があり、感想文があり、堂堂たる長篇小說があつた。しかも其の小說の中に、とても少女の作とは考へられない醫物の大衆小說があつた。私は最初、どうしても、それを彼女の自作とは信じられなかつたが調査の結果、やはり彼女の自作であることがわかつた。

勿論此の少女は秀才であつたに違ひはないが、ただ思ひ出るまゝに、興の趣くままに、書きつけた筆の跡が、和歌となり俳句となり小說となつてゐたのである。此の意味に於いて、私は特殊なる文壇人といふ者の存在を排する一人である。

三

文壇人といふ特殊なる階級の存在を排するといふ意味は、文士を排斥するといふのではない。大工が家を建て、左官が壁を塗り、土方が土を掘ると同樣、文士といふのも、一種の職業であつて、番匠槌や鶴嘴を提げるかはりに萬年筆を手にするだけであり、大工や左官よりも少しく頭を、情操的に使ふといふだけの事である。

教育の普及してゐなかつた頃は、學問があつて文章を書く連中を、無學者の階級から一段高く見て居たものである。だから文士自身も、自分を高く見る傾向があつて、其の作品を商品化する事を非常に忌み嫌つた

時代があつた。それは勞働とか職業とかいふ言葉を輕蔑した時代であつて、パンの爲に筆を執るといふ事を最も賤むべきことのやうに誤解してゐた爲である。

今日では、パンの爲にといふ言葉ほど尊い言葉は無くなつた。毎日ぶらぶら遊んで徒食する人たちよりも一日中をパンの爲に、せつせと働く人の方が、どれだけ尊いか知れない。あらゆる人は、毎日生活といふ事の爲に、全力を盡して働くべきである。そこで文士といふ連中も、番匠槌や鶴嘴よりも、ずつと輕い萬年筆を提げて勞働に從事するのである。つまり著述業といふ看板を掲げて、一枚何圓の原稿を賣るのである。だから私は、文士と言ふよりも著述業者、著述業者と言ふよりも文筆勞働者といふが適當であると思ふ。

既に文筆勞働者である以上、和歌でも俳句でも、小説でも論文でも、何でもかでも書く用意が必要である。またそれが書けなければならない筈である。一科目を專門とする醫者でも、醫學全般の智識をもつてゐる如く、小説を書く連中が漢詩に韻字平仄のある事や、俳句に季節のある事ぐらゐ、知つてゐる筈である。知つてはゐるが、自分はまだ、そこまで研究の手が屆かないで、小説だけ書いてゐるのだと小説家が言ふならばそれは首肯出來る。それと同樣に、自分も小説を書き論文を書き得る筈だが、つい俳句といふ短詩に引つかかつて、そこで愚圖ついてゐるのだといふなら聞えるが、小説を書く連中だけが文士顏をしたり、俳句を作る連中だけが、俳人顏をするなどは、以ての外である。

しかし、文筆業者を一種の勞働者として見る以上、大工が建築設計の智識を必要とし、道具の使ひ方を知らなければならない如く、文筆勞働者にも、それ相當の智識が必要である事は言ふまでもない。

大工が寸法を無視して一つの建築が出來ない如く、左官が鏝の使ひ方を度外して壁が塗れない如く、文筆勞働者にも、必ず守るべき一つの法則がある。それは日本文を書くものに取つての定規たる所の文法である。

日本人が日本の文字で日本文を書くのに、日本の文法を無視してよい筈が無い。然るに文筆勞働者中にはフランス語の文法、ドイツ語の文法を嚴格に守つてゐながら、日本の文法に無頓着な人が往往にしてある。これは自國を輕蔑し自國の文學を輕蔑するものである。

苟も言葉を話すことが出來る以上、それを文字に表現出來ない筈はないと言つた。しかし其の文字の表現にいろいろの約束があつて、ただ文字を並べただけで、ただ思ふがままを書いただけでは文章にならない。その約束の要領をのみ込んで、大した文法上の誤りもなく、文字の用ひ誤りもなく、そして十分に思想の發表が出來てこそ、始めて文章を書いたと言ひ得るのである。

紫式部でも兼好法師でも、文筆で生活をしてゐる人ではなかつた。ただ書きたい事を自由に書いてみたに過ぎない。けれども源氏物語を讀み徒然草を讀んで、私の最も感心するのは、文字の遣ひ方を嚴格にしてゐる點、文法上の約束を實に正しく守つてゐる點である。

當時はまだ今日のやうに、日本文法などいふ書物はなかつた。しかも、その不文律を堅く守つて、日本の文章を混雜に導かなかつた作者を、私は眞の愛國者として尊敬する。

此の意味に於いて、私は誰でも文章は書けるものだといふ言葉に一つの規約を言ひ添へたい。それは、日本文字には日本文字の遣ひ方があり、日本文には日本文法といふ堅く守るべき約束があるといふ事である。これを無視した文章は眞の文章といふ事は出來ない。

四

文士になりたい、即ち文筆勞働者になりたいといふ希望をもつてゐる人が隨分多くゐると見え、私のやう

な者の所にでも、一箇月に平均二三人は、その相談に來る人がある。

その時私は先づ其人の作品の一部分を拜見して、遠慮なく其の文章中の、假名遣ひの誤り、文法の間違ひ、字畫の誤り、用語の間違ひなどを指摘する。そして、かりそめにも自分の作品を公表しようとする以上、これ位の誤謬が誤謬であるくらゐの事は知つてゐなければならないと忠告する。

それから、三日おきぐらゐに手紙をよこして、是非小說家になりたいなどと、ねだつて來る人がある。今は何何の職に就いてゐるが、今月限り辭職して上京するから、どこかの新聞社或は雜誌社へ就職の世話を賴む。それが出來なければ原稿を周旋して、雜誌に載せてくれと言つて來る。

其時も私は先づ其人の手紙に書いてある誤字や文法上の甚だしい誤謬に朱點を施して、せめてもに、手紙ぐらゐは完全に書けるやうになつた上で、文士志願をするがよからうと忠告する。

それから私は、常にそんな人たちに對してこんな事を言ふ。何でもよいから、これだけは自信があるといふ學問を一つだけはもつてゐなければならない。國語なり漢文なり、地理學なり歷史なり、乃至は數學でも物理でも何でもよい。ぐつと其の要點を摑んでゐる學問を一つもつてゐる人の文章には强味がある。どんなに美しい文章であつても、それをもつてゐない人の文章は弱い。

私はまた斯ういふ事を言ふ。凡そ文章を書いて、それを公表しようとするほどの人は、常識に富んでゐなければならない。つまり平凡人でなければならない。畸形的に一事にのみ深くて、世態人情を知らないやうな人は、小說をも詩をも書き得るものではない。深刻だとか何とか言つて、人情の一小部分を、くどくどしく描寫するのもよからうが、それと同時に、大まかな所も必要である。小い草の葉一つを見て、その美しさを讃美すると同時に、それを通して大自然の美を讃美する心持が作品の上に現れなければならない。私の言

ふ常識的であれ平凡であれといふ意味は、決して凡庸愚劣であれといふのではない。

更に私は斯ういふ事をいふ。人間は各自に哲學をもつてゐなければならない。私の言ふ哲學とは大學で講義する所の哲學ではない。各個人は各個の人生觀、社會觀、乃至は宇宙觀といふものをもつてゐるべき筈である。ことに詩を作り小説を書かんとする人は、確乎たる自己の哲學をもつてゐなければならない。どんなに美しい文章を書いても、どんなに面白い小説を書いても、その哲學がなかつたならば、それは單なる技巧であつて、上手だ、面白かつたといふ以外に何物をも殘さないのである。

五

私は小學時代から作文といふ學科に六十點以上の點數をもらつた事がない。つまり文字で意志發表をする事に頗る不得手であつた。ところが幸か不幸か、私の生れた村には、無學な人が多かつた。私の子供時代に村の婦人で平假名の讀める者は僅に三人しかなかつた。そんな所で育つた私は、十一二歳の時から、村人に頼まれて、手紙を代書したり、役場への屆書や願書を代書した。これが私の文章修業の第一歩であつた。

無學な人たちが、とても、ごたごたした事を並べ立てて、それを手紙に書いてくれといふ時、私は先づ其の要領を記して置いて、それから順序を立てて私の頭で私の文章にしたものである。此の手紙の代書が、どれだけ有益であつたか知れない。

私は十二三歳の頃から、日本外史や文章軌範と共に稗史類を愛讀した。文學といふ意味の、ややわかりかけたのは、二十一二歳の頃であつた。けれども私は小説のみを耽讀しなかつた。和歌も讀めば俳句も讀んだ。好んで論説をも讀んだ。ことに童話類（當時のお伽噺）を愛讀した。私の智識は日本支那の學問から、その

範圍を海外に廣めて行つた。教育と宗教を專門にしながら政治にも興味をもつた。

私は佛教から基督教に移り、遂に牧師にまでなつてしまつた。けれども私は日本人であるが故に神道の大要を研究した。東洋人であるが故に儒教と佛教の原理だけは習得した。そして、私は私自身の動かざる人生觀を、確につかむ事が出來た。それは私の年齢が四十歳に達する頃であつた。私はその前後に於いて死に直面するほどの苦しい經驗をした。

大正五六年の頃、私はふとした動機から、その經驗を小說の形式で書いてみようと決心した。その決心が實現されて、小說となつて新聞紙上に掲載されたのは大正七年のことであつた。けれども私は自分を小說家だとも文士だとも思ふだけの自信はなかつた。私はやつぱり教會の教壇で說教しながら、そのひまひまに小說を書き童話を書き隨筆を書いてゐた。

大正九年の秋、牧師の職を退いて、專ら文筆勞働者として、今日まで一日の休みもなく、朝も夕も萬年筆を動かしてゐる。

私がいよいよ文筆勞働で生活しようと決心した時、私の親しい友人で、私に誠意ある忠告をしてくれた人が二人あつた。その一人は言つた。文筆で生活しようとするならば決して多作をするな。新しい名が出るとあちらの新聞からも、こちらの雜誌からも、書け書けと勸められる。その時調子に乘つて多作をするなら、その多作は亂作になる。亂作は駄作になる。少しく君の作品がだれて來ると遠慮會釋もなく棄て去られる。それが今のヂャアナリストの常道である。だから調子に乘せられて多作をしてはいけない。ちつとこらへてこれならといふものを時時世に送り出せ。さうすると君は作家としての、壽命を長く保つことが出來る。

他の一人は言つた。文筆で生活しようとするならば、何でも書け、和歌でも俳句でも、童話でも小說でも

隨筆でも、書き得る程のものは、大膽に書け。自重だの愼重の態度だのと言つて、ぐづぐづしてゐてはいけない。忘れつぽいのは世間だ。君の名が新聞雜誌の廣告欄に半年一年も見えなかつたならば、もう世間は君の存在を忘れてしまふ。たとひ二枚三枚でもよいから、毎日書け。そして每月の新聞なり雜誌なりに、必ず君の名を活字にして世間に知らせるやうにするがよい。さうしなければ、君は數年を經ずして、世間から忘却されてしまふ。しかし、それは非常な努力を要する……

二つの忠告には、何れも一理があつた。大工になつた以上、ありふれた家を建てるな。研究に研究を積んで、あつと世間を驚かすやうな建築をしろ。千の長屋を建てるよりも、二つ三つの大廈高樓を建てて、其の技術を後世に殘せといふ。それも誠意ある忠告ではあるが、大工になつた以上、納屋であらうが物置であらうが、何でもかでも建てろ。鉋を使ひ鋸を用ひて、額に汗を流しながら每日働け。五重の塔を建てないでも大きな寺を建てないでもよい。大工は大工として、せつせと働けといふ忠告にも一理がある。

私は後者の忠告を容れた。そして今日まで朝に晩に書き通して來たものは、これを書籍にして五十餘冊ある。四百回に餘る長篇小說から、十枚ぐらゐの短篇小說まで、小說の數は百以上にのぼる。その他紀行文、感想文、論文、童話など隨分數多くを書いて來た。

しかし、私は今に至るも、自分を文士だの文壇人だのと自信するだけの勇氣が出ない。私は一箇の平凡なる常識家であつて、鋸よりも、鶴嘴よりも輕い萬年筆を提げて、朝も晩も、頭が破れる程の苦心をしながら、こつこつと働いて生活してゐる文筆勞働者に外ならない男である。しかも私は、パンの爲に萬年筆を執るのだと公言して、毫も恥ぢないだけの職業意識をもつ所の文筆勞働者である。私はそれを名譽とする。

☆文章方法論

與へられた右の題により、はじめに文學といはれるものの輪廓を究めることが課せられてゐる。ところが文學といはれるものが今日の如く複雜に、また多岐にわたつてゐる時代に於ては、文學なるものの定義づけは困難であるのみか、たとへまた定義したとしてもその定義からはみだす分野であつて、定義が定義でなくなることが普通のやうにみえる。そこで、ここではまづ文學の起原について考へ、そこから文學の個有なるものを引出してゆくことにしよう。

朱熹か詩經に序した言葉は次のやうにはじめられてゐる。

「或人予に問ふあり、曰く、詩は何の爲に作れる。予これに應へて曰く、人生れて靜なるは天の性なり。物に感じて動くは性の欲なり。それ既に欲あれば、思無きこと能はず。既に思有れば、言無きこと能はず既に言有れば、言の盡す能はざるところにして、咨嗟咏歎の餘に發するもの、必ず自然の音響節族有つて已むこと能はざるなり。これ詩の作れる所以なり。」

また毛詩の序に、「詩は志のゆくところなり。心に在るを志となし、言に發するを詩となす。情、中に動いて言に形る。之を言ひて足らず、故に之を嗟嘆す。之を嗟嘆して足らず、故に之を永歌す。之を永歌して足

らず、手の之を舞ひ、足の之を踏むを知らざるなり。」と書かれてゐる。

ここに示された例をもつても推察出來るやうに、文學の原始形態は常にものに感じて發せられ、情動いて作られたものであつて、韻律、音樂、舞踊をともなつたものであつた。本多顯彰氏の譯するところのモウルトンの『文學の近代的研究』によつても、同樣なことが言はれてゐる。モウルトンもまた、文學的形態の根本的要素は民謠舞踊であり、それは文學の原型質（プロトプラズム）として殘り、文學の他の諸形態はそれに準據してゐると言つてゐる。彼によれば、出埃及記十五章二十一節、イスラエル人の紅海での戰勝のときの、「汝等エホバを歌ひ頌（ほめ）よ、彼は高らかに高くいますなり、彼は馬とその乘者を海に擲ちたまへり。」の反復の中には、つづみの音樂と舞踊がともなつて、その三者が全體を構成してゐたとされてゐる。

また我國の古歌が歌ふうたであり、それは屢々舞踊をともなつたことは人の知るところである。その原始形態として右のやうなものであつた文學が今日ではどのやうな形態になつてゐるか。我々はモウルトンの先にかかげた著書によつて手際よい圖表を得ることが出來る。(次頁參照)

卽ち、敍事詩、抒情詩、戲曲、歷史、哲學、雄辯が文學形態の六要素であり、存在になにものかを附加する詩と、單なる存在解釋としての散文とが縱の、表出と敍述とが横の四つの極端を示してゐる。然し注意すべきは、以上の六つは文學の種類ではなくて、要素であることである。我々が自然界に純粹な要素、たとへば純粹水素、純金等を見出すことが少く、他の諸要素と混合した形で見出されることが多いやうに、文學に於ても、以上の六要素の混合形態として實際の文學はあらはれるのである。卽ち、哲學的要素の勝つた文學、歷史的要素の勝つた文學、簡單にいへば、哲學的文學、或は歷史的文學等々が具體的にあるわけである。



ところが、ここで、さういふ混合した要素からなるものが、結局また文學といふ範疇の中に入れられるのは何によるか、文學が文學である所以のものは何かといふことが勢ひ問題にならざるを得ない。既に先の詩傳や毛詩の序の引用によつても解るやうに、詩は人間がものに感じて動くところ、情、中に動いて發すると

ころに生れると言はれてゐる。卽ち人間の主觀、思ひ、志の言葉による表現であるといふことになる。モウルトンもまた、詩人（Poet）とはギリシャ語で、ものを作りもしくは創造する人の意であり、詩人とは想像的宇宙の創造者で、その宇宙を想像の人物と出來事とをもつて充たす人間のことであると言つてゐる。かういふ詩的性格、或は詩人的性格をもつてゐる限り、それを文學者、或は創作家と呼ぶことが出來る。この場合詩とか詩人とかを性格づけるものは、韻をもつか、韻文で書くかといふところにあるものでないことは言ふまでもないことであらう。

　前揭の圖表に於て、敍事詩と雄辯とを兩端として引かれる斜線によつて區ぎられた左下半の部分、卽ち敍述と、既存のものの單なる解釋としての散文の部分、具體的には哲學と歷史（この中には、自然の歷史（ナチユラル・ヒストリイ）卽ち博物學もふくまれる）は、文學形態の六要素の中で最も文學的なるものと縁遠いものであり、その純粹なる形に於ては文學から逸脫すると見られる。モウルトンも「もし哲學者もしくは歷史家が、現實の世界を論ずる著作において、事實存在しなかつた一瑣事でもを、存在するものとして述べたならば、彼は、その點では歷史家もしくは哲學者たることをやめ、詩的創造の領域に這入り込んだことになる。」として、この點を區別してゐるが、我々は、文學が哲學または歷史に對してもつ特色をもう少し詳しく考へてみなければならぬ。このときゲエテの、「わたしはまだ考へるといふことについて考へたことがない」の言葉は我々にとつて好個の手引であらう。哲學はつねに考へる我を優位にをく。反省を反省し究極の反省にゆきつくことが哲學の課題であるといへる。假定を吟味し、假定をより高い立場からひとつの段階として規定づけ、かくして最高の假定なき立場に達することが哲學の理想とするところである。このやうにして「我考ふ」を最奥のものとしたデカルトとかカントの立場を哲學の典型的なものとして擧げることが出來るであらう。だから「考へるこ

とについて考へる」ことは哲學のかくべからざる方法となる。ところがゲエテは、先の言葉につゞいていふ「さうだ、それがあたりまへなのだ、自分の考へてゐることを自分が知らないといふのが。若し人が、總ては與へられた儘と思ふなら。」またかうも言ふ。「最も惡いことは、總て思惟に對する思惟なるものが何の役にも立たないことである。人は自然に對して正しい態度をとらなければならぬ、さうしてこそ始めて種々のよい思ひ附きが、いつもながら自由な神の子達のやうにわれわれの前にあらはれて、私達はここにゐますよと呼びかけるであらう。」ここで解るやうに、思惟に對して自然が、或は事象が優位におかれる。ゲエテが、理性によらなければ見られないとされる理念を肉眼をもつてみるといつたのは哲學と文學との差違を明らかに示してゐる言葉として記憶さるべきであらう。ジンメルが、カントに於ては、悟性は自然にその法則を書き與へるものであり、世界は種々さまざまに異つた內容をもつてゐるが、それをわれわれが知るといふ事實によつて規定せられてゐるのに對し、ゲエテに於ては、ただ世界感情の直接の表白のみが問題であり、事象の中に生き、事象の中に統一と絕對を求めたとしてゐるのは、やがて文學の哲學に對する特色を語つてゐるものとすることが出來やう。

要するに文學に於ては、反省や判斷が創作慾の先を越さない。文學に於て反省とか判斷とか思想が無いといふのでは勿論ない。それらが、考へることを考へるといふ形に於て示されずに、換言すれば反省が反省として示されずに、常に人間の行爲や事件の中に示されるといふことである。或は作家は、書きつつ考へる、或は筆や手で考へる人として、頭腦で考へる人と區別されるであらう。プラトンが、藝術は概念では解らずただ比喩を以て語られなければ解らぬ人々にとつてのみ有用であるとして、その理想國から詩人を追放してゐることは、詩の特色を同時に示してゐると言へる。また思想や反省の過剩が詩情を殺してゐることは、ド

ストエフスキイの『カラマゾフ兄弟』のイヴァンをみればわかる。イヴァンは、たつた二聯の詩もつくれなかつたと告白しながら、その幻想は驚くべきほど豐富なのである。極端に言へば、作家とは多かれ少なかれ現實主義者であるとさへ言へる。

次に我々は歴史に對する文學の特色を考へてみよう。ここではアリストテレスが『詩學』の中で書いてゐることが我々へ適當な手引を與へる。

「詩人と歴史家とは韻文で書くとか散文で書くとかいふことによつて相異つてゐるのではない。ヘロドタスの著作は韻文で書かれても、韻律が無い場合と同樣に、やはり、一種の歴史であらう。眞の相違は、一方が事實起つたところのことを話し、他の方は起るかも知れないことを話す、といふことである。故に詩は歴史よりも一層哲學的で、一層高級なものである。何となれば詩は普遍的なるものを表はし、歴史は特殊なるものを表はす傾向があるからである。普遍的なるものと私が云ふのは、或る型の人が、蓋然性若くは必然性の法則に從つて、折にふれて話したり行爲したりするといふ意味である。そして、詩が、それが人物に附する名において狙ふのはこの普遍性である。特殊的なるものは、例へば、アルシビアディスが何を爲したかとか、如何なる苦を受けたか、とかいふことである。」

ここで我々が先に示したモウルトンの圖表の敍述と表出との差を想ひ起してみよう。モウルトンによれば敍述とは、說話者が聽手と內容との間に入り、その語られることは、語られる前に既に終り、過去のものになつたものである。表出とは、聽手が內容に直接觸れるものであり、語られ描かれることはいま我々の眼前におこりつつあるものとして示される。だから歴史は敍述であり、詩は表出であるといふことになり、詩が

歴史より普遍的であるといふことになる。ここで普遍的とは、讀みながら誰でも身につまされうるといふことと解してもよい。卽ち、それはかつて、さるところに一度起つたといふ風に解せられずに、いつ何時同樣なことが起るかもしれない、といふ風に直接に我身にひきくらべて共感出來るもののことである。だから文學は歴史に對し、時處を超えて人により强く訴へるものであると言へる。文學は歴史に對し常に若返ることの出來るといふ點に於て特色をもつと言ふことが出來るのはそのためである。

以上によつて、文學の中には哲學や歴史が純粹な形で存在し得ないこと、またそれらが文學的要素として文學の形態の中にとりこまれるためには、多かれ少なかれ、哲學は行爲や事件の中に、歴史は生きた感情の中に移されなければならないことが解る。

我々は右によつて、大體文學の輪廓を知り得たと信ずる。次に我々は與へられた第二の課題、卽ち文章上の問題を先の文學の輪廓との關係に於てみてゆかねばならぬ。

第一に言葉の問題が來る。詩傳や毛詩の序にも、「旣に思有れば言無きこと能はず。」とか、「心にあるを志となし、言に發するを詩となす。情、中に動いて言に形(あらは)る。」とか言はれてゐる樣に、言葉を媒介として、思、志、情を表現するといふことが詩、或は文學の面目である。このことに異論はない。だが言葉の問題はそれから先に複雜なむづかしい問題をふくんでゐて、現在の私には書ききれない困難がある。思、志、情が單純で一方調子の中は、心の中に思、志、情があつて、それを次に言葉で現すといふ順序が無理なく考へられる。鳥が歌ふやうに歌ひ、小兒の喜怒哀樂が自ら聲となるやうに發聲する、それが詩の原始的な姿と考へられる。が、思、志、情が複雜になつて來ると、果して以上のやうな順序をふむかどうかは疑問である。あらかじめ言葉がなくして思想或は思惟といふものがありうるであらうか。思惟するといふとき、我々は旣に心の中で

言葉に動つてゐるのではないか。言葉といふものが、恐怖、喜悦、愛情、憤怒等を表す聲から發展し、次第に一般的な意味をになふやうになつたといふことは正しいであらう。だからアナトオル・フランスの次の言葉も單なる皮肉といふことは出來ない。

「思想とは何か、我々は何を以て思考するのであるか。言葉を以て思考する。このことだけでも感覺的なことで、我々を自然に運び返すのである。之を考へよ。哲學者と雖も猿や犬の喚聲を完全にしたに過ぎない所のもので、世界の體系を建設するのである。哲學者が深遠な思索とか先天的方法とか云ふものは、原始の森に於ける飢渇、恐怖、愛樂等の自然の叫び聲を勝手に結合したものに、少しづつ抽象的な意味を附けたものに過ぎない。」

そこで我々は、言葉は思、志、情によつて生じ、逆に思、志、情を生む、といふことを肯定しなければならない。そこで言葉は個人的なものであると同時に社會的な公共的なものであるといふことになる。文學に於ては、個人的な、また一度的な思、志、情をもるに社會的公共的な言葉を以てする。このことは注意されなければならない。最も普遍化され、公共化された言葉は記號である。從つて最も完全な記號によつてだけ組立られる數學は最も公共的なものと言へる。ところが文學は一面に公共的な言葉に頼ると共に、一面あくまで個人的である。そして、個人的であると同時に、その訴へるところは人間の普遍的な精神である。この文學に於ける二元を忘れてはならない。

言葉は公共的となればなるほど、その言葉を生んだ原始體驗が忘れられて、抽象的になる傾向をもつてゐる。抽象的になるとは、言葉と原始體驗との糸がきれて、ひとつの約束或は通貨となることである。通貨と

なつた言葉には、その言葉にふきこまれた生命はもうこもつてゐない。文學に於ける言葉も勿論このやうな公共的になつた言葉には相違ないけれども、それはまた一面言葉の公共性を破壞して、その言葉にこもつてゐた生命をよみがへらせ、言葉をその原始體驗に於てつかむといふことが行はれる。人から人の手に渡され手垢のついた言葉を洗濯することが文學の言葉についての役目である。銀貨の手垢を洗つて、銀の素地をだすといふことだけではない。言ひうべくんば、その銀貨にこもらされてゐる勞働量をよみがへらせることである。ここに祖翁口訣の中の芭蕉の言葉を引用することは意味のないことではないと信ずる。

「格に入つて格を出でざる時は狹く、又格に入らざる時は、邪路にはしる。格に入り、格を出でて、初めて自在を得べし。詩歌文章を味ひ、心を向上の一路に遊び、作を四海にめぐらすべし。」

「俳諧は、中人以下のものと誤まれるは、俗談平話とのみ覺えたる故なり。俗談平話を正さんが爲めなり。拙き事ばかり云ふを俳諧と覺えたるは淺ましき事なり。俳諧は萬葉集の心なり。」

慣習的な、ありふれた言葉を使ふから月並であるのではない。月並とはその心が慣習的な日常性以外に一歩も出ないことを指すのである。俗談平話をただすこと、言葉を卑俗なサロンから解放すること、それはただ文學だけが果し得た役割であつたし、恐らく將來もまた例外をつくることはあるまい。

次に我々は作品の出來上つてゆく過程を考へてみたい。それによつて文章方法論といふ課題に對する責任を果したい。文章作法とか文章規範といふ種類の專門の書物は別に幾多あるであらうし、讀者にしてこの方面に興味をもつ人があるならばそれらの書物によつて載くとして、私は私の試論を追ふことにしよう。私の試みも文章方法論として、さほど逸脫したものではないと信ずる。

創作作用の根源にはまづ思、志、情として先に示したやうな何物かを豫定せざるを得ない。我々は假にこれを制作意慾とでも名付けてをかう。それはひとつの未發の意慾であり、自らを表現せずにはゐられない力である。この意慾が表現化されるのは、凡そ次のやうな諸制約のもとに於てである。第一に社會的歴史的諸制約がある。これは多く論ずるまでもないであらう。我々の制作意慾が、その時代の社會構造、政治經濟法律その他幾多の制度規約習慣等々に制約せられることは人のあまねく知るところである。またそれは制作者の社會的身體的制約をもうけざるを得ない。言葉の制約をうけることは既に先に書いたところである。そしてこの制作意慾とその諸制約との關係は、生産力と生産諸關係との關係と同樣なものであるとみることが出來る。これらのことについてはいま多言を費すべき場合ではない。我々は文學制作の個有な特色をみることに進まなければならない。制作意慾はそれ自身としては闇の力であつて、この闇を言葉によつて明るみに出すところに文學が始めて成立する。闇を明るみにだすとは闇に一定の形を與へることに外ならぬ。ところで先に書いたやうに、文學は人物や行爲や事件や、事物、換言すれば一定の形象を通して、意慾を表現する。そしてその表現への媒介は言葉である。そこで、創作にあたつて、まづ第一に内なる意慾を充全にまた適當に載せうるところの人物、行爲、事件、事物が選擇せられねばならぬ。第二にその人物、行爲、事件、事物を充全にまた適當に表現する言葉が選擇せられねばならぬ。前者は構成上の選擇であり、後者は文章上の選擇である。この二つの選擇は才能の問題であると同時に技術の問題である。或は天啓であると同時に計算の問題であるともいへる。この場合またアリストテレスの詩學中の次の言葉は古くして新しい。

「筋を組立て、それを言葉に拵へ上げるに際して、詩人は出來るだけ描く所のものを眼前に浮べなければ

ならぬ。かくして凡てを、丁度それらが實際に起つてゐる所を目撃してゐるかの如く明らかに眺めることに依つて、詩人は適切なるものを考案し、矛盾を見逃すことも極めて稀れになるだらう。(中略)而して詩人はまた、描く所のものを、人物の身振所作で以て出來得る限り自ら演じてみなければならぬ。同じ程度の天分が與へられたとするならば、描かれる所の感情に自ら入り得る詩人が、最も力強く人を動かす。悲しみ怒りも、描きながらほんとうに悲しみ怒る詩人に描かれてこそ眞に迫る。それ故詩はかやうな天分ある、もしくは狂氣染みた人を要求する。前者は自由自在に種々な氣分に浸り得るし、後者は實際、感情が高じて我を忘れ得るからである。而して詩人はまづ第一に物語(傳統的のものにせよ、詩人自身の創作にせよ)の大體を普遍的形式に書き卸さねばならぬ。次ぎに挿話を加へて物語を引き伸すのである。」

構成上の選擇は、意慾を中軸として、矛盾なきひとつの緊密な世界をつくりあげることであるといへる。無用なもの、また無用の組合せを除き避け、必要なことをすべて洩さないやうな選擇が理想的である。志賀直哉氏が『和解』の中で書いてゐる言葉は、それが志賀氏であるだけ、我々には忘れられない。

「身體が直ると又十月の雜誌に出すべき仕事にかゝらねばならなかつた。『夢想家』を書き直すことにした事實を書く場合自分にはよく散漫に色々な出來事を並べたくなる惡い誘惑があつた。色々な事が憶ひ出される。あれもこれもと云ふ風にそれが書きたくなる。實際それらは何れも多少の因果關係を持つてゐた。然しそれらを片端から書いて行く事は出來なかつた。書けば必ずそれらの合せ目に不充分な所が出來て不愉快になる。自分は書きたくなる出來事を巧みに捨てて行く努力をしなければならなかつた。」

文章上の言葉の選擇の苦心については、既にしばしば語られてゐる。推敲といふ言葉の由來とか、フロオベルの一語說とかは餘りにも有名である。芭蕉が「雪つむ上の夜の雨」に「下京や」の初五を置いて、「若し勝るものあらば、我再び俳諧を言はざるべし」と言つたといふ激しさも想起せらるべきであらう。

『世界大思想全集』第三十九卷には胡適が民國六年卽ち一九一七年以後發表した文學革命に就ての啓蒙的論文が收められてゐる。それらは啓蒙的であるが故に我々の當面の問題に示唆を與へるのみならず、また文章の骨髓に達してゐると思はれる。いまその中、『文學改良芻議』及び『建設的文學革命論』を、我々の問題に關係のある限りに於て紹介しよう。

胡適の文章上の改革は次の八項につくされてゐるとみてよい。

一、言有つて物無き文を作らぬこと。卽ち話すべきことが有つてはじめて話すことである。ここで物とは先にも書いた「情、中に動いて言に形る」の情や、また、一般に思想とか觀念とか言はれてゐるものを指すとみてよい。

二、病無くして呻吟するの文を作らぬこと。これは多く言ふまでもない。徒に厭世悲觀の聲を放つたり痛哭流涕したりしないことである。

三、典故を用ひぬこと。

四、爛調套語を用ひぬこと。

五、對偶を重んぜぬこと。

六、文法に合はぬ文を作らぬこと。

七、古人を模倣せぬこと。

八、俗語俗字を避けぬこと。

これらは胡適の白話文學、即ち口語體文學、或は言文一致の文學の主張から來る當然の歸結である。

胡適は、正しき國語、活きた文章は、ただ偉大な文學によつてのみつくられるとして、文章上の右の八項の實現はイタリヤ語に於ける『神曲』の如き文學の誕生を待たなければならぬとする。そして、この今日期待すべき文學の創作方法を次の三つとしてゐる。

一、材料を集收する方法。役所、妓館、齷齪社會に限られてゐた從來の文學の區域をひろめて、例へばいままで一度も文學上に拾はれたことのない區域、例へば工場、農家、小賣人等の世界、時事の問題にまで立入り、そこから材料を集めること。その集め方は觀察と經驗を主としなければならぬ。

二、結構の方法。これは剪裁と布局に分れる。剪裁とは、着物を仕立てるときにまづ材料を裁つことと同樣で、材料を一定の目的のために取捨選擇することである。布局とはこの剪裁せられた材料によつて、如何に、の工夫をすることである。

三、描寫の方法。これは寫人、寫境、寫事、寫情の四つを出です、出來るだけ個性的に描く努力をすべきである。

胡適は右の三方法の手本として西洋文學を研究すべしと言ひその第一流の文學の飜譯の刊行を說いてゐる。勿論胡適の右の意見が十數年前の支那の社會から興つたものであることを忘るべきではないが、同時に文章、文學の不易の心構へとしても通ずるものがあるであらう。

所謂文章方法論といはれるものを、文章の作り方とするならば、結局それはひとつの準備であり、心構へ以上に出るわけにはゆかないことは言ふまでもない。小説の作り方といはれるものも矢張さうであることは芥川龍之介の『小説作法十則』、永井荷風の『小説作法』等をまつまでもない。そして、さういふ心構への道場が實際の制作、ペンと紙と手をおいて外にないこともまた言ふまでもない。芭蕉は「初心の中は句數を求むべし。それより「姿」「情」を分ち、大山を越えて、向ふの麓へ下だる所を案ずべし。六尺を越えんと欲する者は、まさに七尺を望むべし。されど心高き時は邪路に入り易からん。心卑き時は古人の胸中を知ること能はず。」と書き殘し、アランはその『散文論』にかう書いてゐる。

「しかし諸君は今まで述べ來つた諸原理を振返つてみるならば、何か美はしきものが行爲をよそにしてかつて創られたことがあらうなどといふ考へを棄て去るに相違ない。かくして藝術家の冥想は夢想よりも寧ろ觀察である。より正確にいへば、將に作らんとするものゝ原泉または規定として既に作られしものの觀察である。要するに、人間の創意に關する最高の法則は、仕事をなすことによつてしか發明し得ないといふことである。先づ職人でなければならない。材料の不撓の秩序がわれわれに據り所を與へて、その時はじめて自由が現れる。しかるに、われわれが幻想、即ち人體の感動(アフエクション)の秩序に從はんとするや否や、われわれは奴隷の狀態に墮ち、そのつくり出すものは形式においては機械的となり、馬鹿げたものはよく出來るが、人を動かすやうなことは實に稀であつて、少しの良きところも少しの美しきところもないものとなるのである。一人の人間の靈感に、つまり彼固有の天性に、身を委せたが最後、空虚な卽興と精神の不安定から彼を護りうるものはただ材料の抵抗あるのみであると私は考へる。消しがたきわれわれの行爲のあと

かたによつて、われわれは愼重に學びとる。しかしまたわれわれの極く些細な粗描(エスキス)をすら忠實に寫し取つてくれる證人ともいふべきこのあとかたによつて、われわれはまた自信を學び取るのである。

取りとめなき想像力においては、限りなき感動のために、すべてが約束されてゐるやうに思はれる。そこで無經驗な彫刻家が自分が靈感を得るのと同時にすぐ形を變へてくれるやうな彫刻材料があればよいと思ふやうなことが事實ありうるわけである。しかし、何か惡魔の助力の如きものによつて、大理石が自分の思ひどほりにすぐ刻まれゝばよいなどといふ考へを起すならば、その人は自己の眞の力量をなほ誤解してゐることになるだらう。制作の力が思想又は夢想の力を遙かに超越し得ない時には、決して藝術家は無いのである。」

ギリシヤの昔から、詩人と創造する人とは同じ意味であつたといはれる。また我國でも、文學的な作品は創作とよばれるのがならはしである。このことは注意されなければならない。創作は必然的に既に結果が判明し、或は實驗ずみの事柄の報告書ではあり得ないし、豫め考へられたことを論理的に整理し、結構を整へればそれで足れることでもない。制作途上に於て、たとへば一人物を殺すか生かすかについては、恐らく作者自身と雖も豫め斷言することは出來ないであらうし、作中の人物もまた作者の豫定した意の如く動いてくれないであらう。

常に現實の障害につきあたり、思はぬ苦心と努力をつづけなければならないのが、創作家の創作家たる所以でなければならぬ。豫めなめらかにされた創作の方法があるとすれば、それはただ言葉の上から言つても矛盾であらう。科學の職分は、思考の經濟、或は節約にあるとは一般に語られ、承認されてゐることである。

例へば、我々は一々、その都度指を折らなくとも、九九の八十一に間違ひのないことを教へられる。ところが藝術的創作に於ては、このやうな思考の節約も經濟も殆ど不可能と言つてよい。こゝにゲエテを前にして尙創作の筆がはこばれる理由があるわけである。創作とは、我々の愚劣さも、我々の美しさも、生のまゝあらはれずにはゐられないところのものである。素裸にされざるを得ないところといつていい。大工の師匠は鑿を使ふ心得をその弟子に敎へることは出來る。またいろいろの注文はすることが出來る。然しその心得や注文をきいて、實際に材木に向つて鑿を使ふのは弟子である。そして、弟子はただ實際に當つてみて、はじめて自分の力量を知り、自分の影を知りうる。筆の仕事に於ても、先人の跡は結局心得や注文以上には出ないであらう。藝術の方法は、一々我とわが指を折つて九九が八十一であることをたしかめなければならない迂遠の道であるといへる。いや、九九が果して八十一であるかどうかさへ解らぬところを體當りで驗めなければならぬと言つた方が一層適切であらう。藝術方法の傳授は祕敎的(エソテエリッシ)たらざるを得ない。『花傳書』等にも、「大方物まねの條條、以上。この外こまかなる事、紙筆にのせがたし。さりながら、およそ此條條能能(よくよく)きはめたらむ人は、おのづから細かなる事をも心得べし。」等とかゝれ、祕中の祕としての「花を知ること」についても、「先、七歲よりこの方、年來稽古の條條、物まねの品々を能能心中にあてゝわかちおぼえて、能をつくし、工夫を極めて後、此花の失せぬ所をば知るべし。此物數を極むる心、則花の種なるべし。されば、花を知らんとおもはば、先たねを知るべし。花は心、たねは態(ワザ)なるべし。」等以上には語られてゐないし、またそれ以外には語るべくもなかつたのであらう。文章の上でも窮極には文は人なりといふべきものが控えてゐる。文章論も、この文は人なりを頭から云々して、それ以上に進まない淺批評的態度を正すと共に、結局また文は人なりの門前に佇むことに終るのがその運命であらう。

哲學と文章方法論――戸坂潤

一　哲學の日常性・哲學と文學

現在の日本の常識水準から云へば、哲學といふ學問なり研究なりを、一頃のやうに何か日常生活から隔離した特別な世界にぞくするものだとは、誰しも考へてゐない。今日哲學は可なりに常識に浸潤し、用ゐられるべき處に可なり正當に用ゐられてゐると云つてもいゝだらう。さう見える限り、哲學は相當日常的になつてゐる、とさう一應云つておいていゝ。元來哲學は終局的な意味に於て日常的なもので、云はゞ最も高級な常識のものなのだから、今云つた現象は正當なのである。

なぜ併し哲學が元來さうした日常的なもので又常識にぞくするものか、といふことになるが、そこではすでに哲學との關係が鑿穿されねばならぬことになる。この吾々の今の問題に近づいて行くために、まづ第一に哲學と他の學問との相違點を明らかにするといゝ。

世間に流布されてゐる色々の哲學概論の教科書などによると、哲學とは實在の學であるとか、最高眞理の知識であるとか、科學的諸知識の綜合であるとか、間違つてはゐないかも知れないが併し殆んど眞理を含んでゐないやうな色々の説明が與へられてゐる。だが少くとも哲學が他の諸科學と異る點は、哲學の方法が統

一的な世界觀に基き又は對應することによつて、この方法が極めて原則的な普遍通用性を持つてゐるといふことにある、と云つていゝだらう。內容から云へば兩者の間には之と云つて一般的な相違は見出せないかも知れない、否、哲學には他の科學にぞくさない獨特の內容はないとも考へられる。それから諸科學の方法は當然、相互の間に必ずしも共通な規定を持つてゐるとは限らない。物理學の法則によつて歷史を說明しようとする程無意味なことはない。哲學に獨特な點はその方法にあるのであつて、特にその方法が一切の思惟內容に普遍的に通用するといふ點にあるのだ。その意味で、哲學は論理だと云はれてゐる。

　だが哲學が方法であり論理に過ぎぬと云つても、哲學の敍述が實際に甚だ豐富な多彩な內容と肉づきを持つてゐるといふことを妨げる何物もない。假に極めて神祕的な哲學や又內容に充ち滿ちてゐると考へられてゐる所謂生の哲學などにしても（尤もさういふ哲學は論理上の缺點を持つてゐるといふことは容易に證明出來るが）、とにかく夫々の論理をその肉體の筋骨として持つてゐるのである。どんな論理でも肉づけを持たずには現はれる筈はないのである。それに哲學は先に云つたやうに、統一的な世界觀に基き又は之に對應する處の方法、論理であつたとすれば、このことはごく當然なことではないだらうか。

　處で哲學が持つてゐるかうした方法上の特色が、やがて、哲學の敍述方法を他の諸科學の敍述方法とは可なり異つた獨特なものにするのである。社會科學の本格的なもの乃至本格的な部分は、內容から云つても方法から云つても、可なり哲學に接近してゐるから、これの代りに自然科學の敍述樣式を例に採つて見れば、之と哲學の敍述樣式との相違は明らかになる。――無論どんな敍述でも廣い意味での言葉乃至文章による外に途はない。數學式や記號も一種の文章や言葉であることは云ふまでもないのである。だが數學式や記號が普通の文章や言葉でないことも、同樣に明らかだらう。どこが違ふのかと云ふと、數學式や其他の形式的な

定式的表現に出てくる記號は、丁度數學の場合に一等純粹に現はれるやうに、何等かの便宜的な人工的な約束によつて決められたものなのであつて、數學ではこの約束を定義とか公理とか云つてゐるが、自然科學などではこの人工的約束による言葉（卽ち記號）を使つて定式や普通の文章の構成中樞とするのである。例へば重さがいくらいくらといふ普通の言葉による普通の文章は、物理學的には、人工的にそして數的に定義された重量といふ記號化された言葉を樞軸として、定式で敍述したり或ひは普通の文章に敍述したりする。自然科學の重な部面では、かうした約束された言葉と文章とが中心となつて敍述が行はれる。處が哲學ではさうは行かないのである。哲學の敍述に現はれる言葉乃至文章は普通の言葉であり普通の文章である。と云ふのは、こゝでは人工的に約束された記號的な言葉やその記號的組み合はせである定式が、敍述の中心ではあり得ない。さういふものを使つて惡いわけではないが、さういふものを使はずに濟ませることが出來たら、それに越したことはないとさへ考へられてゐる。例へば「物そのもの」といふ言葉を誰も定義する者はないだらう、物といふ言葉が臨時にその場で人工的に約束されたものでない普通の言葉であればこそ、物「そのもの」といふ言葉に意味が出て來るのだ。物自體と云ふと何か哲學的に定義された術語でゞもあるやうに想像されるのは、哲學の素人の滑稽な思ひ過ごしだ。哲學は、普通の言葉や文章を中心として敍述される。無論物理學でも普通の言葉や文章を借りずには一頁の敍述も出來ないのだといふことは忘れてはならぬ。式だけで科學的論文が書けるなどといふことはあり得ないので、寧ろ式などなくても一應の敍述にはなる位ゐだ。だが要點は、この場合基礎的に具體的に物を云はうとすれば、是非とも記號と定式とを樞軸としなければならぬといふ點なのである。哲學では處がさうではなかつた。

哲學がどんなに普通の意味での言葉や文章（人工的約束によつて成立する記號や定式ではなく）に制約さ

れてゐるかゞ之で判るだらう。蓋し言葉や文章は人類社會が歷史的に約束した處のもので、決して勝手に人工的に決めたものではない。——處で哲學のこの特別な性質は、先に云つた、哲學が統一的な世界觀に基き又對應する、といふ性質から當然出てくる筈のものだつたのである。なぜなら、さうした統一的な世界觀に基き又對應するといふやうなものを、もう少し手近かに探せば、文學が丁度さうしたものに他ならないといふことが氣附かれるだらうが、文學こそは、その言葉が示してゐる通り、普通の言葉と文章とを乘具とする藝術である。そこで哲學は、他の諸科學に較べて、著しく文學的だと云つていゝのである。尤も社會科學の領域で、數理經濟學などといふ一つの主張は、從來の古典經濟學乃至主としてマルクス主義經濟學を、文學的であるとして、之に反して自分の方は數學的だと云つて誇るのであるが、さうした經濟學は、文學的でないが故に通用領域が甚だしく制限されてゐるのを忘れてはならぬ。社會科學などは哲學に接近してゐる限り文學的なのが當然なのだ。文學も哲學も社會科學も文筆の仕事にぞくするだらう。之が今文學と呼んだ意味である。

それだけではなく吾々は、哲學と文學との間に極めて緊密な交互關係と、極めて著しい共通點、對應點、双關點をいくらでも見出すことが出來る。例へば思想といふものが丁度さうした兩者の共通關係を一括して物語つてゐるだらう。——尤も或る哲學が文學的だと云ふ場合、その哲學に外見上科學的性質が缺けてゐる場合を意味することもある。だがこれは今云つた哲學の文學的性質からの故意の特殊な一結果か、さうでなければ迂濶な脫線を意味するに他ならないので、科學的に成立した哲學的テーゼを文學的文飾や文學的聯想で云ひ表はすことは、哲學が文學的になり日常的になれば當然發生して然るべきものだが、之に反して哲學的テーゼを科學的に成立せしめる代りに、文學的ファンタジーを以てそのテーゼを創り出すことは、哲學を

根本的に誤るものにぞくする。哲學は元來文學的であるが故に、科學上から云へば壯大でもあれば又危險でもあるのである。

さて哲學のかうした文學的科學としての特色が、哲學の日常性・常識性である。文學が常識的であり日常的であるやうに、哲學も元來さうした意義を持つてゐるのである。たゞ人類に於ては知性は情感よりも發達に時間がかゝるから、文學はやさしく哲學はムヅかしいといふ定評になつてゐる迄だ。

併し哲學は日常的だと云つたが、今云つた夫の一種の必要なムヅかしさは別にして、事實不必要なムヅかしさを持つた哲學（アカデミックでペダンティックな）もあるし、又一見極めて甘くやさしく見えながら、その本質は甚だ反日常的で非常識な哲學もある（今日吾々がよく見る文學的な神學乃至形而上學的文學！）。だが之は哲學の文學性を示すものでもなければ反文學性を示すものでもない。之等のものは哲學とは無關係に單に文學的であるか單に非文學的であるかに過ぎぬ。——實は併しこれは哲學の階級性に關係してゐる事柄である。だが階級性はこゝだけの關係ではないので、後々それを見て行かう。

二　哲學による言語論

哲學は言葉乃至文章と特別な因緣があつたから、哲學自身この點の反省を加へた種類の哲學や哲學部門は非常に豐富である。その第一は修辭學（レトリカ）だらう。修辭學と云ふと現今では作文の方法のやうに受け取られるが、そして作文といふものは今日想像されてゐる以上に重大な哲學的意味を持つたものではあるが、實はレトリックは元來演說乃至議論の方法を意味したものであつた。即ち如何にすれば對手の人間を自分の意見によつて說得出來るかといふ、論理的な手練の研究がレトリックだつたのである。處でレトリック

の學問上の本籍は、正に夫が哲學又は論理學の一部門であつたといふ處に横はる。アリストテレスはその「レトリカ」に於て、相手が青年ならば青年らしく、相手が老人ならば老人らしく、相手が若い女ならば若い女らしく、說得の術を區別しなければならぬと考へた。そこで青年や老人や若い女の夫々の共通な人間的特色の研究がそのために必要だと考へたのである。その結果、彼の「レトリック」は所謂人間學の出發點となつたと云はれてゐる。それはとに角、これを見ても、哲學がどれ程言葉や話と必然的な聯關のある日常的なものかといふことが判らう。

第二は廣く言語哲學と呼ばれてゐる處の哲學部門がこの際の參考になるだらう。言語哲學は強いて云へばギリシャの昔からあるのであつて、プラトンの諸對話篇の內にいくつかその研究が見られるが、併しこれを定式化したのは十九世紀のW・フンボルトだと云はれてゐる。處がフンボルトによれば、この言語哲學的諸研究は、決して哲學の偶然な一問題ではないのだし、又特に偶然彼が最も重大視した哲學部門なのでもなくて、之が彼の哲學全體に對して中心的な位置を占めることになつてゐるといふことは、注目に値ひする。彼の哲學は解釋學乃至文獻學（それについては最後に云ふべき事柄がある）としての特色を持つてゐるのだがこの哲學からすれば當然言語の哲學全般の問題は解決の鍵を提供する中心問題とならねばならぬ。なぜなら文獻學的解釋の本來の形態は、古い記錄や古典を、言葉を通じて理解することであつて、言語の哲學的な機能が摑めてゐなくては、この種の哲學の方法が確立しないからである。

言葉乃至文章に省察を加へることを、哲學の自己省察のよすがとした第三の場合は、哲學的普遍文字（國際語）論であり、それから系統を引く近代論理學（modern logic）である。今も云つたやうに哲學は言葉の制約を受けることが甚しいのであつたが、言葉と云へば特別な例外を除いては、いつでも國語のことに他な

らない。そこで哲學的思考や論議が國語に根本的に制約されるといふことになるが、そこから哲學の所謂普遍妥當性にとつて見遁しがたい困難が生じて來る。或る一定の國語の行はれてゐる社會にとつてしか通用しないやうな哲學は、云ふまでもなく科學的な客觀性を持てる筈がないからだ。(この頃日本などでは東洋思想や國粹的思想の獨自性といふやうなことを兎や角云つてゐる人間が多いが、夫はさうした所謂思想が哲學と何の緣故もないことを告白してゐるに他ならぬ。)で少くとも哲學上(一般に理論上)の言葉に限つて、國際的文字を採用するといふ必要が、氣づかれ出した。かういふ問題を眞劍に提出した最初の哲學者は當時國際的な外交事務家であつたライプニッツである。

處がすでにデカルトによつて、代數的記號が一般の數學(幾何學をも含む)を支配すべき唯一の普遍的な形式文字であることが注意されてゐたから(解析幾何學)、ライプニッツはこの代數式記號を更に一般の哲學的乃至論理的言葉乃至文章に取り入れることによつて、例の普遍文字の理想を達し得はしないかといふ着想に到着した。哲學的文字乃至文章をかうした記號化された形式的言葉で以て代行させようといふ企てには、すでに前に述べておいた理由から、無論根本的な無理があつたのであつて、哲學的言葉の國際的解決は、一般の普通語の國際的な解決を俟つのでなければ地に就いたものになれないに決つてゐるが、併し事實は、一方に於てライプニッツのこの着想が後世の國際語運動と又夫の階級的運動との發端になつたのである。

だが他方ライプニッツのこの普遍文字は、近代の哲學者、特に英佛のライプニッツの新研究家達や新しい形式論理學者達の手によつて、今云つた根本的な無理をそのまゝ、發展せしめられて、「近代論理學」「記號論理學」乃至「論理計算」となつて、現在では相當思想上の意義を持つてゐる。之は論理乃至哲學に於ける形式主義の最も純粹なもので、哲學に於ける言葉乃至文章を出來るだけ完全に、定義化し定式化し規約化さ

うとする企てゝある。すでに私は哲學に於てはその言葉乃至文章が決して記號定式化されたものを中心に出來ない所以を說明したから、この新形式論理學の主張の狹量さや制限は云はなくても明らかな筈だが、それだけではなく、假に、哲學に於ける言葉乃至文章の問題が、かういふ形態の下に解決出來るのだとすれば、吾々はこれ以上話しを進める必要はなくなるわけで、吾々が哲學の日常性や文學的性質に就いて述べたことも全く無用な鑿穿だつたことになるだらう。だが哲學は決してさうではないといふ意味に於て、常識のものだつたのである。

かう考へて來ると、哲學が自分と言葉との關係を自己反省した之までの結果は、必ずしもその反省の必要に應ふものではなかつたと云はざるを得ない。哲學に於ける言葉乃至文章の問題は、改めて他の視角から——哲學の日常性の視角から——取り上げられる必要がある。

三　哲學に於ける言葉乃至文章の問題

哲學は一個の科學であるから、無論術語を持つてゐる。術語と云ふのは何かと云へば、一定の科學にぞくする世界（學界）の間で一定の意味を以て通用するやうに、人工的にか歷史的にか、決定されてゐる專門用語の體系のことだ、と云つていゝだらう。處で哲學の例の日常性から來る一つの結果であるが、哲學には他の科學とは異つて、嚴密な意味での專門とか學界とかいふものはないのだし、假にあつたとしても夫を無條件に尊重することは差し控へなければならぬ事情があるのである。無論他の科學に於ても程度の差こそあれこの點は專門家自身及び評論家の、戒心を要する處であるが、哲學が特に日常的であるだけにこの點が著しい。尤もさう云つても哲學の所謂素人（ファンやディレッタント）に何かの學問上の權利があるといふの

ではないので、ファンやディレッタントとは要するに誤り信じられた哲學の專門性に對する崇拜者に他ならない。哲學はその日常性を失ふことによつて、他の科學に較べて最も速く固死する。哲學の純專門的なアカデミズムは、最も速かに哲學の科學的停滯を意味するのである。

かういふ特殊な事情にある科學としての哲學は、從つてその專門用語の體系である術語に就いても、特殊な條件を持つてゐる。と云ふのは、哲學に於ては術語と日常語との間にいつまでも極めて直接な聯關が保たれてゐるべきなのである。無論どういふ術語でも日常語と無關係に出來上る筈はないし、まして日常語とは全く別な術語を勝手に創造することも出來ない、その限りでは、どんな術語でもその地盤である日常語と不離の關係に結局は基いてゐる。だが他の科學では、術語の一つ一つがどこまでも何時までも一定の日常語との聯關を意識されて用ゐられるとは限らないし、又その必要も必ずしもないと云つてい〻。なぜなら一般に術語といふものも、一種の言葉である以上、之を反覆使つてゐる間には、自然とそれ自に個有な直觀的イメージを伴つて來るので、いつの間にか專門的ではあるが併し一種の普通語と同じ言語意識機能を帶びて來るからであつて、而も他の科學――實證科學――の場合にはその術語が假にどんなに日常語から獨立して了はうと、專門家の間に共通な物的な實證標準がいつでも眼の前にあるので、術語のおかげで理論を誤るといふやうな危險はまづ無いと見てい〻からだ。自然科學者にとつては自然や生產組織や機械等々といふ實證的な現物があるのだから、それに關して云ひ表はす術語が少し位ゐ生硬だらうが日常語として無意味であらうが大した差閊えはないのである。尤も之とても決して好ましい現象ではないのであつて、出來るならば術語による表象を日常語による表象といつも連絡づけることが望ましいので、さうしないと、自然科學上の獨創的な着眼や企圖心は、決して延びないだらう。日本の自然科學者や技術家が、飜譯した術語を一方に於て持ち

たゞいつも原語の術語で物を云ふ癖のあるのは、單に偶然な學界の習慣ではないので、原語の術語の方が、原語の日常語との表象上の連絡が自然的に行つてゐる場合が多いからだらうと思ふ。

處で哲學の術語は大分様子が異つてゐる。哲學では術語は何時までも日常語と表象上の直接的な連絡を保つてゐなくては却つて術語としての機能を果すことが出來ない。哲學には實證科學に於てのやうに、共通の標準になるやうな實證的現物が必ずしも承認されてゐないのが事實だから、もし萬一術語が日常語の表象から獨立して勝手な自分獨自の表象を持つて來るやうになると、折角一致するために採用された術語は却つて銘々の哲學者をして別々なことを考へさせるための言葉になつて了ふだらう。その例は術語的に一應發達してゐるとも見られるドイツ哲學などに多く見られるし、それがドイツ術語から飜譯された日本哲學術語になると、單に用語法がマチマチになるばかりではなく、術語が存在するために却つて哲學の持つてゐる日常的な眞實が掴めなくなつたりする。「表象する」などといふ術語を使ふために、「考へる」とか「思ふ」とかいふ極めて切實な日常的眞實は哲學の世界の外へ追放されたりして了ふといふやうな次第である。

哲學に於ける術語は、日常語から、或る歴史的な必要によつて（哲學者の工夫を意味する限りでは人工的と云つてもいゝが）選擇され淘汰され淘冶されたものに他ならない。それは極めて精細に而も限界廣く精練された常識語以外の何ものでもないのである。たゞ日常語はこの常識語を極めて常識的に無責任に利き目を計量しないで凡庸に習慣的に濫用するだけであつて、この同じ常識語を一言も忽せにしないやうに使へば、それがおのづから立派な哲學的術語となるのである。なぜなら本當にはどんな常識語でも、普通の感光板では判らぬにしても、云はゞ赤外線寫眞の感光板にあてゝ見れば、チャンと一定した夫々にユニックな意味表象を持つてゐるからだ。術語であるかないかは言葉自身にあるのではなくてその使ひ方にあるのである。文

學者の或る者はその意味では哲學の先生達よりも遙かに哲學的術語に精通してゐると云つていゝかも知れない。たゞ文學者は、その術語を、單に氣の利いた使ひ方をするだけで、組織立てゝ體系化して用ゐない者が多いから、彼は遂に哲學者にならないのである。

尤も學問の特色の一つは、敎へることが出來るといふ點にあるので、哲學の生徒にとつては哲學的術語（實は精練された常識語）も、すでに決められた與へられた約束として、初めは鵜呑みにする必要が學習教育上あることは、無視してはならぬ。日本に於ける飜譯術語も可なりかうした生徒用術語として存在してゐると思ふが、いつまでもこゝに足踏みしてゐるのは哲學する所以ではない。さういふ段階では生きた社會現象一つも哲學的に處理出來ないだらう。

哲學術語が日常語、常識語の精練されたものだといふことから、當然問題になるのは、哲學用語と國語との關係だつたが、單に國語と云つても單に地方的な方言に分裂してゐるばかりではなく、もつとこの際大切なことは、夫が各種の階級語に分裂してゐるといふことだ。日常語、常識語――それはつまり標準語といふことになるが――と云つても、一つの國語に就いて決して單元のものではないので、日常性や常識自身が階級的に分裂してゐるから、その生活表現としての言葉も文章も階級性を有つてゐる。中でも哲學に就いて問題になるのは學術用語と俗語との階級的對立なのである。

之は單に前に觸れた術語と日常語との對立のことではない、それが更に社會階級的な對立を意味してゐる場合の對立のことである。元來學問特に哲學は古來著しく階級的な性質をもつたものであることを注意しなければならぬ。支配階級の餘暇（ギリシャ）や觀念上の權威（中世）に基かなくては、近世以前の哲學は榮へることは出來なかつた。ギリシャ哲學は階級的支配者の言語であるギリシャ語を用語としたものであつて

この文化語を流暢にしやべれない外國人は、吃音で野蕃人だといふことになつてゐた。中世哲學に於けるラテン語は、ローマ教會の僧職上の權威を象徴する俗人には、容易に理解出來ないための神聖な學術語であつた。（一體に行爲を神聖化すには呪文めいた「學術語」が甚だ有効なのであつて、道學者の漢文調や僧侶の白文のお經、醫者のドイツ語などが、わが國での例である。「先生」といふ特權は彼等の階級的學術語能力をこの際意味してゐる。）

神聖なラテン語に對して、被支配階級の俗語であつたロマン語は最初、文學の世界で取り上げられた。さうした卑俗な言葉で書かれた內容も從つて卑俗な文學が、ロマンスといふ近世文學の形式であつたことは誰しも知つてゐる。だがこのことは、云ふまでもなく、この俗語を所有する階級が、神聖な僧侶語を尊重してゐた舊支配階級に、對抗し始め、打ち克ち始めたことを意味する。この近世ブルジョアジーの擡頭によつて從來の俗語が次第に文學的又學術的な資格を帶びて來たのであつたが、哲學はそのラテン語によるスコラ階級的傳統を破るには十七世紀の初頭までかゝる必要があつた。デカルトは初めて意識的に、ロマン語であるフランス國語を用ゐて學術論文を書いた。ドイツではズット後れて、カントがその所謂批判期からドイツ國語で哲學を書いたのは、十八世紀の後半を過ぎてからである。イギリスでは無論ドイツよりもズット古く英語が學術語になつてゐた。

哲學敍述に於ける言葉乃至文章は、かうやつてブルジョアジーの俗語を採用することによつて今日に到つてゐるが、俗語を採用することによつて、哲學は初めてその日常的常識的な職能を果すことが出來る。カント哲學やヘーゲル哲學に於ける注意深く組織立てられた學術語としての術語は、全く甚だ尤もに無理なく精練された市民俗語＝日常語であることを注意しなくてはならぬ。

だが丁度中世のゲルマン民族にラテン語が强ひられたやうに、歐米語が學術語として强ひられてゐる日本の哲學界では、問題はもつと複雜である。そこでは日常語と哲學的術語（實は飜譯術語だが）とが癒合してゐない結果、今だに俗語と階級的な學術語との對立が著しく殘つてゐる。日本の哲學は今だに大衆が用ゐてゐる俗語を學術語としてこなすだけの階級的雅量がなく、哲學の敍述の多くは一種の官僚的な美文として取り殘されてゐる。無論之は今の處飜譯術語に依る外はないからのことだが、併しその對策として「やまと言葉」を持つて來ることに較べれば、この生硬な飜譯術語で考へたり書いたりした方が、まだしも俗語的で日常的で大衆的だとさへ云へよう。哲學に較べて文學はこの點に限つて、非常に進歩してゐると云はねばならぬ。作家程度に平俗な文章の書ける哲學者は日本では少い。尤も哲學は術語を使ふのだから、之を不用意に讀めば難解なのは當然で、夫は哲學的言葉乃至文章の日常性や大衆性とは關係のない問題だといふことを、この際念のために斷つておくが。

四　範疇と飜譯

云ふまでもなく言葉は概念を云ひ表はす。そして色々な概念を組織立てる上での網の結節點として位置する根本的な概念が範疇と呼ばれる。範疇の問題は哲學敍述に於ける言葉乃至文章にとつて、最も根本的な意義を持つてゐるのである。哲學的術語は凡て哲學的範疇を云ひ表はしてゐる。一體哲學的術語は一つ一つ單獨に切り離しては術語としての機能を殆んど全く失つて了ふのであり、術語が術語であるためには一つの術語の體系がなくてはならぬが、かうした術語のシステムを保持するものが哲學的範疇組織であつて、こゝに哲學と言葉との最後の根本的な關係が横はつてゐるのである。

て、單に或る對象が概念された結果を意味するばかりではなく、その對象を概念する（把握する）機能又は過程そのものをも意味してゐる。之は事物を云ひ表はした結果と同時に事物を云ひ表はす働きを意味する。だから概念は單に哲學的思考の要素であるばかりではなく、哲學的思考を運び動かす處の要因でなくてはならない。それが根本概念である範疇になつて來ると一層ハツキリして來るので、範疇とは哲學的思考の方法のメカニズムを云ひ表はす處のものに他ならなくなる。範疇組織によつて一つ一つの範疇は夫々の定位と職能とを初めて與へられるわけだが、さうした組織はたゞの體系なのではなくて、組織する機能そのものを云ひ表はしてゐる。だから範疇乃至範疇組織は、哲學の方法（從つて又おのづから哲學體系）となるわけであつて、之が哲學の樞軸に位ゐすることになる。哲學の生命はその論理による所以を前にも述べたが、範疇組織こそ哲學の論理であり即ち本當の意味での論理學の內容なのである。夫々の哲學の根本的な相違はこの範疇組織の相違であり、哲學の科學的進歩は、この範疇組織による又この範疇組織自身の進歩による、進歩に他ならない。

元來範疇は對象を云ひ表はすものであり又對象を云ひ表はした處のものであると云つたが、その結果當然範疇及び範疇組織は、對象の構造を言葉の形の下に寫して置き換へた或ひは寫して置き換へる處のものでなくてはならぬ。哲學の論理を問題にする場合には、今云つたこの點が何よりも大事なのである。――だが今の問題は、哲學と言葉乃至文章との方法論上の問題であつたから、範疇が言葉にぞくするものだといふ側の方が專ら肝要だ。――處が、言葉は一定の歷史的必然性によつて、夫々の一定社會の事情の下に分化して來たものであることは、廣く知られてゐる言語學上の定說であつて（インド・ゲルマン語の或ひはそれより古

い有史前語の發達が今日の少くとも各種の歐洲語を結果した)、そのやうに範疇も亦無論歴史的發展のコースと社會事情による分化とを有つてゐる。範疇乃至範疇組織は、任意の術語を必要とする哲學者が便宜的に工夫して傳へられたものでもなければ、ましてその時々に勝手に對象に對應させさへすれば出來上るといふものでもない。範疇は歴史性と社會性とを有つてゐると、一應言つておかう。

併しこゝから哲學敍述に特有な一つの問題が發生する。今も云つたやうに哲學的範疇は歴史的に變化するのだから、時代によつて異つた哲學範疇が存することは少しも不思議ではない。そして範疇の變化があり興亡があるといふことは、前の範疇が何かの原因と理由とによつて役に立たなくなつて、新しい範疇が順次に部分的に、或ひは可なり一遍に、之に代つたことを意味する。當然之は社會の推移に對應するのであるが、過去の社會組織が今日の社會組織と可なり根本的に異るのを吾々は知つてゐると同樣に、古い範疇組織と新しい夫とは可なり別なものになつてゐる。過去の社會が現在無くなつてゐるやうに、過去の範疇は死んだものであつて、生きて論理的乃至哲學的な働きをしてゐるものは現存する種類の範疇だけなのだ。範疇のこの生死・淘汰を問題にするのが、範疇論の本來の役目でなくてはならぬ。

處が生物の發展に從つて古生物も現代に生きてゐる生物への發展系統樹の内に並べられねばならぬやうに過去の死んだ範疇と雖も現在の生きてゐる範疇と無關係ではない。そこで過古の範疇を現在の範疇に出來る限り飜譯する仕事が、文獻學(往々言語學とか博言學とか譯されるが)の使命である。この際文獻學は範疇論から來る論理學的條件を無視するならば、單なる史料編纂に終るのであつて、そこから救ふべからざる論理學的乃至哲學的根本誤謬を引き起こす危險を持つてゐる。例へばギリシャや或ひはもつと系統の違つた支那や印度の古代哲學の範疇を、範疇論的に檢査しないで、單に文獻學的に取り扱つてゐると、往々にして、

現代に於ける諸問題を、かうした古代的範疇で處理したりなどしたくなるのである。佛教學者の哲學概論や漢學者や國學者の社會理論などが之だ。誤謬は、古代的範疇にまで飜譯しないでそのまゝ使へると思つてゐる處にあるのである。

之は歴史上の云はゞ縱の飜譯だが、この關係は當然地理上の横の飜譯と聯關してゐる。國語の違ふ諸民族が夫々使つてゐる範疇體系は、之をお互ひに飜譯しない以上決して國際的通用性を得ることは出來ない。そして逆に國際的に通用するためには（之は哲學が科學的である以上絕對に必要だが）、夫々の民族の哲學範疇體系は飜譯し得るものであることが要請される。例へば外來思想と無緣であつたり、外國には通用しなかつたりするやうな日本哲學は、哲學ではないといふことが判るのである。——飜譯は單に外國文學の問題ではなくて、元來、哲學的敍述に於ける論理學上の問題なのである。

繪畫と文章方法論

外山卯三郎

一

いま私達に與へられてゐる課題は、繪畫に於ける表現方法と文章に於けるそれとの比較を述べることである。このことは一見して、隨分かけ離れたことのやうに思はれるが、然しそれも考へかたで、必ずしもそれ程はなれてゐるとも言へないかも知れない。私達はここで出來るだけ、その表現方法に於ける類似的な點やまた異つてゐる點をのべて、一面に繪畫の理解を深めるとともに、また他の一面に於いて文章表現そのものの理解を加へたいと考へる。

繪畫の表現に於いて、先づ第一に考へられるものは、決してその作畫上の畫因（モティフ）ではなくして「畫面」tableau であると言ふことが出來る。私達が繪畫は少なくとも畫面から出發すると言ふならば、人は不思議な顏をするかも知れない。然しそれは決して不思議でもなければ、奇怪でもなく、繪畫はやはりこの畫面から出發するものである。私達が實際的に作畫をする場合に、ある美しい花の畫因を選んだとする。それは確かに畫家の心にふれて、一つの美しい花の畫因がとられたことになる。然しその美しい花の畫因は決して宙に浮いてゐるものではなく、必ずこの畫面と言ふ具體的な體に於いて畫因となるものであり、この畫面を構成するために求められた一つの畫因であるに外ならない。言ひかへるならば、畫因があるからそれ

を純に描かうと言ふのではなく、畫面を繪畫として構成するために、畫家はそこに畫因を求め、作畫活動を初めるものである。從つて先づあるものは畫面である。そのことは形象藝術でない文學に於いて、どう考へられるであらうか。それは決して繪畫の場合と異なることはない。言語藝術に於いては、必ず先づ言葉の言語と言ふものが考へられる。言葉や言語と言ふものは、ただ單純な語や名詞を意味してゐるのではない。それは一つの文章でなければならないだらう。言語藝術に於いては、先づ言葉即ち文章がなくてはならない。それを一つの特殊な文章に構成し、一つの獨自な文學に作り上げるために、私達はそこにモティフと言ふものを求めるものと言ふことが出來る。

　このやうに繪畫に於けるモティフも、その作畫を規定する方向を示すやうに、文章に於けるモティフと言ふものも、その文章構成の方向を規定する働きと傾向性とを持つてゐると言ふことが出來るだらう。

　然し繪畫に於けるモティフと言ふものは、畫面と言ふ平面の上に考へられるものであり、また形象性をもつてゐるものであるから、それは線とか面とか色彩とかと言ふやうな、空間的な關係をもつて、畫面を組立てる力をもつてゐる。これに對して文章に於けるモティフと言ふものは、時として發想と言ふやうな言葉で言はれてゐるものであつて、直觀的にある形象性は持つてゐるが、然し繪畫上のそれのやうに空間的な關係を持つてゐない。言はばそれは一つのイマアヂュであつて、やはりそれも形象的な意味であると言ふことが出來る。もつと言葉を換へるならば、それは想像することの出來る意味形象であると言ふことが出來る。從つてこの文章に於けるイマヂュと言ふ言葉は、繪畫のやうな形象藝術とは、著しく異つた特色と内容を持つてゐる。image はつまり imaginate するところの一つの意味形態であり、そこに私達の言ふ imagination と言ふことが考へられる。

繪畫にあつてはモティフをさうした想像性にゆだねることはない。その畫因として選ばれた形象の持つ、種々様々な空間的な關係を引きだして、それを繪畫的に純粹化して、一つの繪畫にと構成して行くものと言へるだらう。つまり繪畫と文章との表現方法に於いて、その最初の直觀形象のやうなものは、幾分共通してゐるやうに考へられるにしても、それのもつてゐる特色は、このやうに著しく異つてゐると言ふことが出來るだらう。

二

私達がいま畫面が定まり、それに描かれるモティフが決定したとすれば、先づそれを構成する根本に「構圖」composition と言ふものが考へられねばならないだらう。それはただひとり繪畫の表現に於いてだけに限られたものではなく、文章の表現に於いてもまたこのコンポジションが重要視されなくてはならない。從來文章を取扱ふ場合に、このコンポジションをもつて、ただ單なる作文即ち文章の作りかたと言ふやうに考へられてゐる。然しこれはコンポジションの持つてゐる一面的な手段だけを切り離して考へてゐるもので、かうした意味の作文と言ふことは、全く意味をなさないものと言ふことが出來る。

私達がある文章上のモティフを捕へてゐる場合に、それを文章形態である時間的な描寫の上に、どう構圖するかと言ふことを考へねばなるまい。ただ上手な文章を書くとか、どう言ふ言ひ廻しをしやうとかと言ふ作文的な考へかた、それだけでは全く意味のないことであつて、それよりもそれを一つの文章とか文學と言ふ表現形態として形成するためには、どう言ふ構圖をとるかと言ふことを考へねばならないだらう。

日本に於いては、文章に限らず「起承轉結」と言ふことが言はれてゐる。「起」は言ふまでもなく intro-

duction で、文章の書き起しを意味してゐる。ものに序があるやうに、文章にもまた書き起しと言ふやうなものが無くてはならない。これを指して起と言つてゐる。「承」と言ふのは書き起したものを受けつぐことであつて、それを受けつぐだけではなく、その書き起したことがらを發展させなければならない。從つて日本では承の字を用ひてゐるが、外國語では development と言ふ字が用ひられてゐる。「轉」と言ふのは書き起しから受けづいて來た意味を、一つ轉回して一新することを意味してゐる。それは日本語の轉と言ふ字が非常に面白く用ひられてゐるので、これに相當する外國語としては、ドイツ語の Umkehrung が相當すると思はれる。つまり初めから進んで來てゐた意味が、一度轉回されて一新されることである。これは文章構成に於いて、最も大切なことであり、またこの轉の如何によつて、その文章の生命は定ると言つても、決して過言でないだらう。文學の面白さも、この轉のとりかたにあることは言ふまでもあるまいが、歌の面白さなどはひとりこの轉の如何にかかつてゐると言ふことが出來るだらう。これは時間的な藝術に於いて、特に重要視されることであつて、音樂や演劇に於いても注目されるものと言へる。「結」は言ふまでもなく、文章のむすびを指すもので、優れた文章はまたこの結を巧に用ひるものと言へる。折角うまく出來てゐる文章でも、その結語が惡いために、すつかり效果を失つてゐる場合が、決して少なくない。そのことを見ても、この結 ending と言ふことの大切なことも、忘れてはならないだらう。

　このやうに起承轉結と言ふやうな構圖は、時間的な表現形式をとる藝術に於いて、初めて可能であつて、繪畫のやうな形象的な藝術にあつては、その構圖のとりかたが全く異つたものとなる。繪畫にあつては畫面と言ふ空間に、平面的な形象を象どつて行くもので、その構圖もまたかうした空間的な關係の構成であると言ふことが出來るだらう。從つてその構圖的な效果もまた、どこまでも形象的であり視覺的であると言ふこ

とが出來る。この場合に起承轉結と言ふやうなことは、全く意味をなさないことになる。從つて繪畫の場合には布局と布置とかと言つて、純然たる空間的な關係からだけ考へられてゐる。

このやうに繪畫の表現方法に於いても、文章の表現方法に於けると同じやうに、その藝術を構成するために、ともに構圖を考へることが必要であり、要求せられてゐるが、繪畫の表現の場合と文章のそれとは、著しく異つてゐることが明かになるだらう。

三

私達が繪を描く場合は、先づ畫面を定めそこに取扱ふモティフを決定し、しかもそれをどう表現しようかと言ふコンポジションまでも出來た場合を考へて見る。この場合に必要なものは、この求められたモティフを、この畫面にレアリゼ（現實化すること）することである。つまりそれは言ひ換へるならば、繪畫に於けるレアリザション réalisation であると言ふことが出來る。

この場合、繪畫にあつては、繪畫と言ふ特殊なマチエールが用ひられる。然しこれが文章のやうな場合には、かうしたマチエールではなく、ただ言葉とか言語と言ふやうな媒材が選ばれてゐる。そのことは形象藝術と言語藝術との著しく異なつてゐるところで、直ちにこれを同一視することが出來ない。

然しある全體的な想像形象を捕へて、それを色々種々な言葉や文章によつて、それを表現して行くその表現の仕方と、ある全體的な視覺形象を捕へて、それを種々な色彩のある繪畫によつて描寫して行くと言ふ、その表現の仕方には、かなり類似したものがあると言へるだらう。然し一方繪畫の方では、その形象を色彩とか、線とかまた面の調子と言ふやうなものによつて、それを繪畫的な效果へとたかめて行く。それはある

形象の視覺化であり空間化であると言ふことが出來る。ところがかうした形象的な視覺に訴へる藝術が、空間的なまた繪畫的な效果をもつと言ふことは、一つの空間の時間化であると言ふことになる。空間的な擴りを繪畫的に效果づけるために、私達はその小さな一つの筆觸とか調子と言ふやうなものに注目する。それは言はば面や空間の時間的な效果づけ、つまり時間化による方法だと考へてゐる。ところがそれと同じやうに時間的な聽覺に訴へる藝術にあつては、その時間的なリズムやメロディやハルモニイの效果をたかめるために、それを空間化しようとする傾向を示してゐる。音樂に於けるメロディはその一つの效果であり、パウゼのやうなものも、その著しい例と言ふことが出來るだらう。リズムだけの音樂は、隨分單調なもので、より音樂的な效果の少ないものであるが、それにメロディと言ふ空間化された音群が加へられるならば、その音樂の時間的な活動は倍加され、音樂的な效果もたかめられる。このやうに空間的な藝術と時間的な藝術とは異つた表現形式をとつてはゐるが、その藝術的な效果をたかめるために、各それぞれ互に援け合ふものと言ふことが出來る。

特に文章表現のやうな場合に、それは言語を媒材とする時間的な形式をとる表現であるから、色々と時間的な效果をたかめる方法が用ひられてゐる。先に述べた起承轉結のやうなコンポジションなども、その一つの例であると言ふことが出來る。然しかうした時間的な形式をとる文章表現を、文章として效果づけるために、私達はある空間化を試みねばならない。それは文章を時間的に運ぶものとは異つた雰圍氣の描寫であるとか、挿入敍景とかと言ふやうに、繪畫的な效果をそれにとり入れることである。それはあたかも私達が一里の道を歩く場合に、一里の道を一時間で歩くと言ふことは、別に何も變つたこともなく、ただ一里と言ふ距離を歩いたにすぎない。ところがいまこの一里の道を歩く場合に、あるAと言ふ美しい場所をゆつたりと

一時間もかかつて見物し、次のBと言ふ殺風景のところは走るやうに急く歩き、またCと言ふ美しいところを十分見て、二時間も三時間もかかつて歩いたとする。同じ距離を歩くにも、かうした歩きかたがあり、それが歩くことの樂しさを持つことが出來れば、その散歩ははるかに優れてゐる。文章でもさうである。あることを言ひ現すのは、それだけの事實を記せば良い。然しそれが文章として面白く、優れたものとするためには、やはり文章上の效果と言ふやうなものを考へなくてはならない。そのために繪畫的な效果とか、空間的な表現と言ふやうなものが用られる。

四

文章表現は音樂のやうに時間的な形式をとるものであるから、やはり音樂のそれのやうに流動的な全體に於いて考へられなければならない。それが數限りない程多くの文字や言葉によつて聯關され、數多の句に句切られ、また幾つかの章に別れてはゐるにしても、それはやはり時間的に見られる「流動的な全體」と考へられねばなるまい。ただ音樂にあつてはそれが音經驗と言ふものに求められるもので、その音表象以外に、何物をも求めることが出來ない。然し文章の場合はそれと異つて、想像形象の全體性であるから、それは音經驗ではなく意味と言ふものに求められる。意味と言つてもそれは藝術的な意味であつて、かつてアランが散文を論じた場合に、散文には思想がなくてはならないと言つてゐるのと一般である。アランの思想と言ふのは、つまりこの文章に於ける意味であり精神である。從つてかうした文章表現の全體に流れてゐるものは一つの思想であつて、それがどれだけ複雜化され、句切れ句切れに表現されてゐても、そこにはやはり流動的な全體と言ふものが考へられる。このことは文章表現に於いて重要視されるものでなくてはならない。

繪畫のやうな形象藝術の場合に、私達にその畫面に於いて一つのタッチから次のタッチへと、やはり時間的な經過をとつて表現してゆくことを知つてゐる。然しそれは藝術上に於ける時間性とは異つて、その表現に用する時日であるに過ぎない。從つて時間的な流動性と言ふことも、かうした表現上に用する時日と言ふやうなものと混同されてはならない。繪畫の場合には、一つの筆觸と次の筆觸と言ふやうなものが、時間的な音樂のやうな關係をもつてゐない。つまり最初のタッチの上に、また次のタッチもまたその次のタッチも積み重ねられると言ふやうにして、空間的な擴りや面のある量を埋め、またその面の效果をたかめるものと言へるだらう。それは時間的に次から次へと描かれては行くが、それはさうした時間的な流れそのものの效果を考慮してゐるのでなく、空間的な面の繪畫的な效果、つまり面のもつてゐる色彩の效果や調子の面白さと言ふやうなものをねらつてゐる。

ところが時間的な藝術、特に音樂のやうな場合には、これと全く異つた關係をもつてゐる。音樂心理學者のエルンスト・クルトの言葉をかりるならば、一つの音の内に來るものは、その音を希求しあるひはその音から離れることを望み、或は何等かの形に於いてその音に影響されると。このことは音樂に於ける時間的な流動を意味するものであり、一つの音が次の音に働きかける作用を考へてゐるものと思はれる。このことは音樂のやうな時間的な藝術に於いて、最も重大視されなければならないことである。然し文章のやうな時間的な經過をとる藝術に於いても、それは音樂程嚴密ではないにしても、やはりかうした時間的な流動性と言ふことは考へられなければならないだらう。

從つて文章表現に於いては、音樂に於けるリズムのやうな文章的な言葉のリズムと言ふことも重じられるし、またメロディのやうな句切れの面白さや、ハルモニイのやうな言葉の音調のあやと言ふやうなものも考

へられる。その外に對位法を思はせるやうな比喩やそれに類する對句と言ふやうな、種々様々な面白い技巧が考へられてゐる。これ等もやはり文章のもつてゐる時間的な流動性を効果づけるものであつて、その効果的な表現を考察するものとして文章修辭學と言ふやうなものが考へられる。これは繪畫に於ける技法論に相當するものと言へる。

このやうに繪畫にあつては、平面的な畫面の右左前後を、形象的に空間的な擴りをもつて、一つの筆觸から次にと作畫して行くもので、このことは文章表現に於けるそれと、かなり似てゐるやうで隨分著しく異つてゐることを考へねばなるまい。

五

私達はいま一つの繪が出來上つた場合を考へて見る。畫家はかなり長い時日を費していま一つの繪を完成したとする。この場合に、そこには時間的な作畫の經過と言ふものは、殆ど不明であり考へることが出來ない。その完成した繪を見た人は、ただ彼を最も魅惑する部分から、その繪を鑑賞するものである。

繪はある空間的な擴りをもち、畫面上には色々な目をひく色彩なり形なり線なりが置かれてゐる。然しその數多の形象が、私達の眼に同時に入つて來ることもなければ、同時に多くの點を注視することも出來ない私達はそれ等多くの魅力のある點の中で、最も自分をひきつける一つの點を見ることから、その繪は次第に私達の心に理解されて行くものである。ドイツの批評家、マックス・デリイは、この點を指して「機會保持者」Anlassträger と言つてゐる。それは私達の理解を導く一つの機會を持つてゐるものと言ふ意味である。

このやうに繪畫のやうな形象的な藝術では、必ずかうした理解を導く一つの魅惑的な一點をもつてゐる。

の一つの點と言ふものは、作畫をする場合に、構圖や彩色法によつて、各畫家が繪畫的な效果として豫想してゐるものと言ふことが出來る。

糸まきに卷いた糸が、次第次第にほごれて行くやうに、やはり空間的な攝りをもつてゐる繪畫も、あるかうした糸口から、巧にほごして行くことが出來る。しかしかうした理解も、決して一つの音樂を聞いたり、また一つのシネマを見るやうな時間的なものとしてではない。それはやはり一つの空間的な攝りをもつ形象としてでなくてはならない。

ところが文章のやうな場合には、それは初めがあり終りがあつて、時間的な形に組立てられてゐる。從つてそれを終から見て行くと言ふことも出來なければ、一部分だけを見ると言ふわけにも行かない。それは一つの時間的な流動的な全體として考へられるものでなくてはならない。それを鑑賞する場合に、部分的に色々と美しい面白い句や文字が見出されるだらう。然しさうした斷片的なものに、注意を集中してゐるならばその流動的な全體と言ふやうなものが失はれて終ふことになる。一般に文章と言ふものは、さうした流動的な全體としての效果と言ふものを、等閑視してゐる場合が多い。學校で用ひてゐる作文と言ふやうなものは、その著しい例で、それは多くの場合、斷片のつぎ合せのやうなものである。やはり流動的な全體と言ふやうなものが考へられる場合には、アランの言つてゐるやうな思想と言ふやうな高次的な形をとつて現れて來る。文章そのものを讀んでゐる時には、その文章としての面白さに魅惑されてゐるが、その字と字との間から、その句と句との間から、どことはなしに思想と言ふやうなものの香りが浮び上つて來る。そこに文章の持つてゐる流動的な全體としての姿が感じられるだらう。

繪畫のやうな場合には、さうした思想と言ふやうなものは、豫想されもしなければ、また見出すことが出來ない。それは流動的な全體ではなく、空間的な效果であると言ふことが出來る。その空間に描かれてゐる形象が一つの形象として、またそれを構成してゐる線が、一つの線として、それを彩色してゐる色彩が色彩として、美しく、淸く、高く、その繪畫的な效果を奏し出してゐるならば、それで十分なのであつて、その形象面の美しさを、純粹に一つの形象として鑑賞しなくてはならない。それを文學のやうな物語に還元して考へると言ふやうなことは、繪畫を十分理解するものとは言へないだらう。

このやうに繪畫に於ける表現方法と文章に於けるそれとは、著しく似てゐるやうでもあるが、かなり明白に區別して考へることが大切だらう。

映畫と文章方法論——飯島　正

1

僕に課せられた問題は、「映畫と文章方法論」といふ題目なのであるが、これに就いて、正面からぶつかつて行くことは、大へん難しいやうに思はれる。そこで、僕は、之に關して、やがてさういふ方法論を生み出すであらうところの二三の契機に觸れたから、め手からの考察を此處では少しばかり述べようと思ふ。それに依つて自ら方法論的なものが浮び出せば甚だ幸である。

2

諸君は、エミイル・ヤニングスの主演した「最後の人」を覺えてゐるだらう。そして、あの卷頭に現れた大きなホテルの優れた描寫に、恐らくは感服されたに相違あるまい。

しかし、この映畫がもし小說だつたとしたらどうであらう。

「これは壯麗なホテルである。」といふ書き出しの一行が、既に映畫に於いては、あれだけの內容のある描寫となつてゐるのだ。文章でこの內容を映畫と同じ程度の描寫にするためには、果して書物の一頁で濟むだらうか。また、文章では到底力の及ばないことかも知れない。まして、殆んど一瞬間の短い時間のうちに、

それを成就することは思ひもよらない。

そこで、氣がつくことは、かういふ事實である。

文章は、目にうつる情景を分解し、分析するものである。映畫は、之に反して、それを綜合して示すものである。尤も、これは極く單純な一場面の情景に就いて云ひ得ることで、この場合に關する限りは、文章を以て映畫に敵對せしむることは到底出來ない。映畫は、短時間に、最大の表現能力を發揮するのである。

3

時間的な要素が、映畫と文章をはつきり區別する。勿論、映畫は影像と音聲をその主要要素としたもので文章は言語を手段としたものであるが、そんな大まかな差異は、單に外見的なもので、僕たちの印象そのものに於いては、みんなの考へる程違ひのあるものではない。

既に2に於いて述べたやうに、一場面の描寫ですらが、映畫は、文章よりもより時間的に手つとり早い。僕は、こゝに「讀むシナリオ」としての引用を許して貰ふ。それは、この講座組織篇の「文章とモンタアジュ」にも既に掲げたボンジャンの「美しき路上の婚禮」の一節である。

壁

壁の上に樹墻
手が一つ壁の上に
そこにしがみつく

その努力が分る
その力
顔が現れる
日に焼けた青年の顔だ
それから廣い肩
しまひに身體

讀んで行く言葉言葉の聯想を一先づ考へないで、この情景を映畫で現せば、實にわけなく出來るのである。聯想を一先づ考へないで斷つたのには、多少意味がある。それは「壁」と先づ書かれた場合、僕たちは、恐らく種々雜多な壁といふ壁を考へるだらう。そして、いろいろな壁の中で、この場合に最も都合のいい壁を選び出さうとする。次にその上に樹墻がある。そこで、壁の觀念がかなりはつきりして來る。かうして、次から次に聯想をたくましくしながら、讀んでゆくのである。時間としては、至極ゆつくりしたものである。それがいけないのでは勿論ない。一面から云へば、その點が文章の最も重大な因子なので、それが無い場合は、文章の美しさは大半消え去ると云つてもいい位である。どんな文章にせよ、この間の聯想を度外視しては、何も書けないのである。

しかし、ここに考へなければならないことは、正直に云つて、このシナリオの斷片は、實は、「讀むシナリオ」の見本としては、甚だ當を得てゐないのである。

と云ふのは、この作者が、映畫のごく表面的な形式に惚れ込んだためか、單に文章として一行に書き下す

べきものを、映畫風に氣取つて別行に書き分けた。ただそんな形式的の興味から作つたものだからである。

　この十行の文章は、映畫に於いては、ほんの一カットに過ぎない。そして、如何なる聯想があるにもせよ、そこから浮び出す印象は、到底映畫にははかなはない。またかなふにもせよかなはぬにせよ、どちらにしてもあまり問題とはならないものである。それならば、むしろ映畫の方が輕便でいいわけだ。こんなところに聯想をとどこほらしてゐた日には、文章の鑑賞などは出來やう筈もない。それよりも具體的に拔き差し出來ないものとする映畫の方が手輕に用を達して與れるのである。

　そこで、同じボンジャンのシナリオの中にも、かういふ條がある。

時時過ぎる
或は同じ動きに、或は反對の方向に
新聞の切端が、
マッチの箱が、
パイプが、
財布が、
バアの勘定場の角が、
耳が、
貝殼が、
寶石が、

樂器が。

かうなると、前のものよりは、ずつと文章的に優れてゐる。これには、確かに文學的に、或る風味をそなへてゐる。しかし、これは、また同時に、映畫的にも、前のものよりは興味が深い。この一聯の文章を映畫に翻譯するものは、直ちに何を考へるだらうか？　勿論このシナリオが、たとへ讀むためのものであらうが映畫を念頭に置いてゐるせいもあらう、僕たちは、直ちにオウヴァラップに依るこれらの物品の絶え間ないイマアジュを感ずるのである。さうなれば、これも、どうやら映畫の方が効果的である。

またかういふ例も、同じシナリオからひき出せる。

林檎の木が見える。
林檎の實やその葉が
落ちる。

雨
雪
風。

雪が溶ける。
樹に花が咲く。

葉がのびる。
若い木の實がなる。
大きくなる。

これは、前のものに比べれば、更に文學的である。シナリオと云ふよりも詩に近いものである。しかし、これも、映畫の場合の方が、表現は樂で且簡單である。わづかに數分間のオウヴァラップで濟まし、相當の感銘が與へられる事だらうと思ふ。

ただこの場合は、以前のものとは違つて、これだけの詩的文章から、單に映畫的だとは云ひ切れない一種の文學的印象を受け、それが映畫では現せない若干のものを持つてゐることに氣がつくだらう。それは、明らかに文學的の要素で、極く大切にしなければならないものである。シナリオなどと云つて犧牲にしてしまふべきものではない。

ここで考へなくてはならないことは、かういふ文學が、果して、どの程度に文章に寄與するところがあるかと云ふことである。言ふまでもなくここに擧げた實例は、文學的にも、また映畫的にも、決して優れたものではない。と云つて、これを單にしりぞけることは要らない。僕達は之をくさびにして、文章的に考へて見ることが出來るからだ。それが大したものでないだけに、物事をはつきりさせて吳れる。

つまり、これによつて、二つの藝術ジャンルの各々の特徵を明らかにし、それぞれの有する表現手段を確めることが出來るのだ。

映畫は表現を綜合的にする。文學は分析的だ。——と前に僕は云つた。そして、例を「最後の人」の一場面に取り、またボンジャンの「シナリオ」も研究して見た。しかし、それは、映畫の一カットを單位として云つたので、その上に、また段階があるのだ。それは、映畫全體としての大きなモンタアジュの問題である。映畫は、前記の綜合的場面を單位としたカットの集合體、更にそれを綜合した大きなものである。

そこで、映畫の特質を考へて見ると、映畫の場面の一カット一カットは、その內部で綜合的でありながら、それ自身非常に具體的な表現をしてゐる。描寫は的確で動かすことが出來ない。從つて、聯想はやや限られてゐる。觀客は映畫の意のままになつてゐる。そこで、さういふ場面をつないで行く場合に、モンタアジュと云ふことが、どうしても必要となつてくるのだ。比較的乏しい聯想を引張つてゆくだけの必然性が與へられなければならないのだ。

モンタアジュといふものは、その缺陷を補ふために考へられ、その缺陷を利用した表現手段である。既に古典的となつたクレショフのモンタアジュの實例がある。

「われわれは、撮影最中、大なる困難にぶつかつた。われわれは、かういふ人物を示すことを欲した。それは、父と娘があつて、野原を横切つてゆく。彼等はその行手の農家を認める。農家の上には電線が走つてゐると云ふやうな場面であつた。

この場合、われわれは、一つの場所で、之を撮影することが出來なかつた。われわれは、農家を撮し、また他處で、野原を横切る父と娘を撮さなければならなかつた。この二人は、彼等に必要な演技をした。

即ち、彼等は目をあげて、彼等が認めた農家に就いて話をし、また道を續けてゆく。次にモンタアジュに於いて、われわれは農家を野原の上に置くのである。

これは、幼稚であつた。しかし、今日では毎日行はれてゐるところのものである。

かうして、モンタアジュに依つて、存在しない風景を創造することが出來るといふことは認められた。この場合、われわれの人物は決してそこを通つたことなどはない。また彼等が通つたところには、農家などはないのである。しかし、スクリインでは、イリュジオンは完全であつた。」

とクレショフは書いてゐる。かくしてモンタアジュ理論は生れたのであつた。本當のことを云へばまことに苦しまぎれの結果の一策であつた。それが今日の映畫技法の基礎をなしてゐるのである。實際考へれば、妙な話で、技術の缺陷がかへつて、その藝術をその藝術たらしむるものとなつたのである。

映畫は、完全な描寫力を持ちながら、その描寫されたものと他の描寫されたシイクェンスとの間にある深い溝を意識することに依つて、そこにかへつて聯想を動かせるのである。それ故に、場面の多い・カット數の多い映畫が或る意味では良い映畫だと云はれるやうな大まかな觀念も生じて來たのである。つまり、映畫はその缺陷に依つて、表現力を增したのである。ただ、この場合、表現要素の單位となつてゐる一カットの場面內の表現力が莫大なものであること、そしてそれが具體的に動かせない・或る意味では不自由なものであることを認識して置かねばならない。

これに反して、文章に於ける言葉といふものは、たつた一つの言葉ですらが、實に重大な聯想を生ぜしめる力を持つてゐる。單なる「海」なら「海」と云ふ一語が、あらゆる海を包含する力を持つてゐる。映畫は海を撮す場合、そこに映し出された海しか表現しない。それ故にその海に關して聯想されるところのものしか勘定に入れることは出來ない。次に來る場面はこの海に關聯してうけ入れられる範圍でモンタアジュされなければならない。そこに作者の力がある。だが、文章に於いては、「海」そのものの導き出す聯想が多い上に、それに續く言葉は、必然的に、人間の言語が生理的心理的に要求する通りに生れ出るものであるから極く自然である。その上に、具體的でなく導くことが出來る。一時、聯想は作者によつて導かれるが、次の言葉に依つて、また奔放になることが出來る。その緩急に依つてリズムが生じ、讀者の自由な想像力がそれに乘るのである。

言葉の聯想——云ひ換えれば言葉の表現のあいまいさ、非具體性こそ、文章にとつて、最も重大な表現手段となるのである。

具體的なものには、一つの解答しかない。しかし、非具體的なものには、多くの解答が豫想される。一方は、短時間でかたがつく。他方は、多少時間の餘裕がなければ考へることが出來ない。

そこで、映畫はスピイディなのが當り前であるし、文章はスピイディでないことが自然である。映畫の一カットが一つの言葉に當るとは、よく云はれることであるが、その表現內容の質を考へない限りに於いては單位の說明としては妥當である。

それ故に、映畫の影響に依つて、文章に於いても、映畫的の文章と稱されて、シナリオ風の文章が一時流行したことがあつた——そして前記ボンジャンのシナリオはその一例と云つても差支へないのであるが——

それは映畫と文章を混同した非常にせつかちな考へ方で、文章は決して、シナリオのやうなものであつてはならない。根本的に異つてゐるものである。

文章は、決して、映畫のやうに、映して見せられ、その瞬間の感覺の印象に依つて表現を感じるものではなくて、何時でもよい、自分勝手に文章を讀み、一人でどんなことを聯想しても構はないものであつて、それを鑑賞する狀態が、映畫とは全然異つてゐる。時間的に全然開放された文章は、時間的に束縛された映畫とは一緒にならない。映畫は演劇よりも文學に近いなどと云はれてゐるけれども、かういふ點に於いて、映畫はむしろ演劇に近いのだ。そして、このことは相當に本質的な問題である。

6

かう考へて來ると、映畫は如何にも文章に對して惡事ばかりを働いて來たかのやうであるが、決してさうばかりとは限らない。

映畫のモンタアジュをそのまま文章に持ち込むことは、今迄云つたところに依つて、決して良いことではない。しかし、映畫のかういふ特性に依つて、モンタアジュといふ觀念が、いろいろな方面に再認識され出したことは、惡いことではない。文章に於いても然りである。僕は、映畫のモンタアジュそのものに依つて文章を書くことの愚かであることは確信してゐるが、消極的に、映畫のモンタアジュの說明から、文章の綴り方の一つに暗示が導き出せれば、それも結構なことだと思つてゐる。つまり、文字といふものの表現力の性質を考へた上でのモンタアジュである。かうなると、最早映畫のモンタアジュでも何でもない、單なるモンタアジュ、尙普通に云へば、文章の組立である。

文章を組立てる場合に、どういふものが最も文章として有效であるかを考へるのは當り前である。言葉に依つて表現することが最も適した內容が、ここに於いて考へられる。ここに再び映畫の効用が現れて來るのである。

かつてかういふことがあつた。

ニエプスが寫眞を發明した。と同時に、繪畫は、單に自然物を模寫するといふことを愚かなことであると覺つた。そこで、印象派が起り、點描派が生れた。

これと同じことが映畫と文學に就いても云はれる。文學も自然を描寫することを以て、かなり重大な役目として來た。特に自然主義は、あらゆる些細なものでもありのままに描かうとした。しかし、映畫といふ具體的なありのままを寫すものが生れて見れば、文學に於いて、これに努力するよりも馬鹿馬鹿しいことはない。それならば、映畫が立派にやつて吳れる。そこで、さういふ方面は映畫にまかせて、文學はもつぱら文學として最も良く表現し得る對象を選ぶことが出來るやうになつたのだ。

それは何かと云へば、人間の描寫である。外部の描寫ではなくて內部の描寫である。勿論、自然をうつすことが人間の精神內容を示す手段となる場合もある。しかし、その場合は、寫眞的な表現が主ではなくて、それを見る人間の心の動きが先づ重大なのである。

7

文章を書くものは、勿論、自由である。映畫と文章がどんなに異つたものであらうと、映畫の感覺を持つた人ならば、その感覺を文章の上で傳へることも出來るわけだ。しかし、その場合、映畫は最早その作者の

内容となつてゐなければならない。作つたものでは何にもならない。これはむしろ作者の氣質の問題である。さういふ作者は、作者自身の側から、これは問題にはならない。單に文章を綴るに過ぎないのだ。しかし、客觀的に云つて天成さういふ作者も見出し得るのである。

アンドレ・ジィドの「地の糧」はその最も良い例である。

また、マルセル・プルウストも、既に映畫が今日のやうな姿で現れる前から、豐かな映畫的感覺を見せて文章を書いてゐた。例へば、「スワン家の方」の中で、マルタンヴィルの鐘塔の姿を述べながら——

「ただそればかり、野面から高くなり、さながら平野のなかにうち棄てられたやうに、マルタンヴィルの二つの鐘塔が、天を摩しゐた。やがて、われらは三つの鐘塔を認めた。——大膽な輪乘に依つて、それらの正面に來り位置しつつ、遲參した鐘塔、即ちヴィウヴィクのが加はつたのである。幾分か過ぎ、われらは速かに進んだにも拘らず、三つの鐘塔は依然としてわれらの遙かにあつて、さながら平原に止まつて動かず、太陽の光にもそれと見分けられる、三羽の鳥のやうであつた。それから、ヴィウヴィクの鐘塔が遠ざかり、ほんたうの距離を占め、そして、マルタンヴィルの二つの鐘塔のみが、沈む陽の光に照らされて殘つてゐた。私には、それらの斜面で夕陽が遊び微笑んでゐるのが、こんなに遠くからでも見えた。われらがそれらに近づくのに餘り長くかかるので、それらに達するには、このうへ何分かかるだらうかと考へてゐたとき、突然馬車は角を曲り、塔の足下にわれらを降ろした。そして塔は餘りにも烈しく馬車に向つて身を投げかけたので、辛うじて、車寄せにぶつからないで停る暇があつたくらゐであつた。われらは再びわれらの道を辿つた。われらは早や少し前から、マルタンヴィルを離れてゐた。そして村は、幾秒かの

間われらの跡に從つた後に見えなくなり、そのとき、地平線に止まつて、われらの逃れ去るのを眺めながら、それらとヴィウヴィクの鐘塔とは、陽に照らされた尖頂を、訣れのしるしに尙ほも振り動かしてゐた。ある時には、他の二つが尙ほ一瞬間われらの姿を見うるやうに、一つが姿を消した。だが、道が方向を變へ、それらは光のなかで、三個の金輪樞軸のやうに旋回し、そして私の視野から消え失せた。……）

（淀野、佐藤兩氏の譯に依る。）

——と書いてゐる。この例に依つて、僕達は、自ら、映畫と文章の交渉も結局個人的の話であることを知るのである。

音樂と文章方法論——桑港濟佐

音樂と文章といふ二つのものには、共通した點はほとんどありません。この二つを何かの點で共通させて考へる事は、その事自身がすでに無理であります。この與へられた問題は必ずしも問題として成立するものだとは言はれません。

文章といふ言葉を廣い意味にとつて、それに多少のリュトムスのあるものを入れるならば、その律動といふことで音樂と關係が出來ます。律動は音樂を組み立てる根本の要素の一つであります。それで例へばその律動といふ點を取つて、音樂と文章を比較して考へることは出來ます。そして音樂に取り扱はれた律動を文章の上に應用してみればどうなるか、或はその反對に、文章の上で成立する律動を、音樂の上で試みたらどうなるかといふやうな、實際上の問題さへも考へてみる事は出來るでせう。

また文章を朗讀して耳からきくものだとするならば、それは音樂とよほど交渉が出來ます。第一に耳できくといふ事は、音樂も朗讀も同じ事です。そして朗讀するといふ事から、特にいろいろな音樂上の性質が出て來ます。例へば朗讀する時の聲のあげさげ、それから朗讀する速さなどは全く音樂上の性質であります。

しかし、もし文章を目でよむものとするならば、それには音樂とはほとんど共通のものはありません。共通のものがないだけでなく、積極的に反對の性質を持つてゐるところが澤山あります。その主なものは意味

がある事とない事であります。

文章は何かの意味を表現して居ります。文章は言葉の連續で、その言葉がすでに意味を持つてゐるものであります。それを連續した文章でありますから、どうしてもそれに意味がついて來ます。もし言葉のつながりである文章で、しかも意味がないといふやうな場合があるならば、それは普通文章といふ觀念の中にはいりません。たゞ全く言葉をでたらめに並べただけのものであります。そのやうなものは世の中には普通にはありません。

音樂は全くこれと反對であります。意味のある音樂といふものはほとんどありません。音樂は音のつながりであります。その一つ一つの音には何の意味もないものであります。例へばピアノの音を一つ叩きます。さうすると音が一つポーンと鳴ります。しかしそのポーンといふ音は、何を意味するかといふ事は少しもわかりません。たゞきれいな、さわやかな音だといふだけの事であります。その音にはCとかDとかいふやうに音階上の名はついて居ります。しかしそれは外部からつけた音樂上の名で、もちろん音そのものとは何も關係はありません。

このやうな意味のない音をつなぎ合せて作つた音樂に、別にどこからも意味がはいつて來るわけはありません。やはりそれは音の大きなかたまりだといふ事に過ぎません。音樂の中にはジンフォニーやゾナーテといふやうな大きな、長い曲から、近代のピアノ作家の短い作品までありますが、それはたゞ形の上でいろいろな相違はあるでせうが、それが何を意味するかといふ事にかけてはどれも同じやうに結局何も意味しないといふ事になります。

それで、もしそのやうな音樂に何かの意味があるといふ事になれば、それはたゞ外部から無理に意味を押

しつけるといふだけの事であります。例へばリストは『序曲』といふジンフォニーを作りました。それはラマルテーヌの『序曲』といふ詩を題にして作曲したものであります。それでこの曲の意味はラマルテーヌのこの有名な詩だとなつて居ります。しかしそれは全く後から外部からこの音樂にくつつけたもので、音樂そのものとは何の本質的な關係はありません。音はどこまでいつても意味のない音であります。それでもしこの曲の譜の印刷が間違つて、標題をファウストとしたとすれば、正にこの曲はファウストの曲になるであらうし、ドン・キショテと印刷すればドンキ・ショテの曲になるでせうし、丹下左膳と題を印刷すれば、丹下左膳の曲になるでせう。

またよくリストのこの曲が直接にラマルテーヌの詩を唄つたとしても、それでもその曲がラマルテーヌのその歌だけの意味を唄つたとは言はれません。宗教さへ同じならば、その曲でどんな文句でも唄はれます。どこまでいつても音樂は音樂であり、意味は意味であります。この二つは決してとけ合ふことはありません。たゞわずかに何かの意味が音樂にある場合があるとすれば、實際の音を音樂でそのまゝ眞似る場合であります。例へば鳥の鳴き聲のやうなものは樂器で或る程度まで眞似られます。それで標題で、こゝは何といふ鳥の眞似だとことはつて置いて、そしてその鳥の眞似をすれば、そこだけは大體その鳥の聲の意味を持ちますベートーヴェンが第六ジムフォニーでやつた手であります。しかしそのやうな事は音樂の極く一部分で、別に論じるにも足らぬ事であります。

結局音樂は意味のないもので、文章は意味のあるもので、この點で、この二つは全く異つた性質のものだと言はれます。

そこで私共に與へられた問題の範圍は大體わかります。文章を基礎にして考へた時には、音樂の持つてゐ

る性質の中で、何が文章に關係があるか、――文章の音樂的の性質といふものは何であるか。

文章の中の擬音は、音樂の擬音と性質がもちろん同じであります。これは文章の音樂的な性質と言へます例へば、手をポンポンとたゝいた、といふ時のそのポンポンは、一種の擬音とも言はれるでせうし、音樂的な表現とも言はれます。このやうな場合は、普通の會話の中にでもさう澤山は出て來ません。文章の中にはそのやうな例は極くわずかです。文章としては特に論じるにも足らぬ技巧であります。

子音の多いドイツ語では、言葉が半分は擬音であり、半音は意味を持つた言葉があります。例へばシルレルがその『潜水者』の中で、海の波を形容した句などはさうです。或はハイネが、『夢の姿』の中の第二篇の女の唄で、水の流や木をきる音を模倣したのもその例であります。このやうな例も、文學の中ではさう澤山はありません。たまたまあつてもたゞ珍しい洒落のやうなものです。そのために全體の文章の價値は非常にますとは考へられません。

ニホン語は言葉の構造上、このやうな技術にはあまり向かない。またそのやうな例も擧げにくい。

次に文章の音樂的要素として韻を擧げる事が出來ます。これは意味でなく音響から來る快感であります。そのうちで一番めざましいものは、同じ母音や或は子音が繰りかへされる事であります。例へば『咲いた櫻』のサの字のやうなものであります。

また子音にはそれぞれに音響の上の特色を持つてゐます。固い感じのする子音、やわらかい感じのする子音などいふやうなものがあります。例へばゲーテが有名な『月に寄す』の詩の初めに、Lの子音を含む字を澤山使つてゐます。そしてそれはそこの部分に大變やわらかな、霧の月夜に似つかしい感じを私共に與へる

やうなものであります。

しかしこのやうな例は、言葉が短かく律動的にきられてゐる詩では十分に効果がありますが、散文の中でこのやうな技巧を使ふと言つても、使ひにくいし、また強いて使つてもあまり効力はないでせう。このやうな技巧が成功してゐる散文の例を擧げる事は相當困難だと思ひます。

次に音樂の形の上での一番大きな特色は繰りかへしといふ事であります。これが何の意味を持つかを研究する事は、音樂を研究する人の仕事の一つであります。いづれにしても、音は言葉よりも覺える事は遙かにむづかしいものです。それで或る作家が自分の考へたテーマを明瞭に人の頭に印象させようと思へば、たゞそれを一度聞かしたゞけでは效果がうすいので、必ず何度も何度も繰りかへさなくてはなりません。それで古い音樂の形ではこの繰り返しといふ事は、非常に大きな技術の一つになつて居ります。しかしたゞ同じものを繰りかへしたのでは、繰りかへしといふ事それ自身から退屈さが出て來ます。それで繰りかへす事の効力と、それから來る退屈さを避ける事とで、音樂上ではいろいろな形の上の技巧が考へられてゐます。テーマを轉調するといふやうなのはその一つであります。その他まだいろいろな技巧が使はれて居ります。

この事は文章の構造とどういふ關係があるでせう。文章は言葉のより集りで、それ自身に意味を持つて居ります。言葉自身としてよりも、まづその意味が私共の頭に印象されます。それで言葉は一度その意味を私共の頭に傳へたらそれでその句の役目は終ります。二度繰りかへせばその繰り返す事から退屈を感じる方が強くなります。それでこのやうな重大な音樂上の技巧も、文章の方ではあまり多く用ゐられません。

もし文章に律動の要素を入れて、それが詩の形になれば、それは、だんだん音樂に近づいて來て、その言葉はたゞ意味を傳へるだけでなく、音そのものが感覺上の美しい刺激としての役を演じるやうになります。さ

うなれば繰りかへす事の退屈さはなくなります。そして私共にその繰りかへすといふ事が大變おもしろい感じを與へます。例へばバンスイの有名な『星落秋風五丈原』の中で、『丞相病あつかりき』を繰りかへしたりトーソンが『秋の思』の中の第一歌で、『秋は來ぬ、秋は來ぬ』を繰りかへしたりしてゐるやうなものでありますゝ。これは音樂で言へば、一種のロンドの形であります。しかしこのやうなのは詩であるから出來る事で文章でこのやうな形を採用する事はほとんど不可能だらうと思ひます。

次に私は音樂の技巧の一つとして對照といふ事を擧げます。對照といふ事は、たゞ音樂だけでなく、いろいろの藝術を支配する重要な要素になつて居ります。その對照を作り出す材料はいろいろあります。音樂でも音樂のすべての要素に亘つて對照といふ事は作られます。音の高さの對照、——或るテーマを高い音できかせ、次に低い音できかせるといふやうな例であります。速さの對照、——或る速い一章の後で、遲い一章が來るといふやうな例であります。古典的な音樂の中で一番多く用ゐられたジンフォニーやゾナーテの第一章、第二章は大抵このやうな形で出來て居ります。その他强さの對照といふ事も、もちろん言はれます。また管絃樂になれば、音色の對照といふ事は必要な技巧の一つになつて居ります。

このやうな事が文章の構造に何か關係があるでせうか。これも詩でないかぎり、文章としてはあまり使ふ事の出來ない技巧だと思ひます。それが詩であるならば、その一番いゝ例は、支那の併儷體であります。それを細かく見ればいろいろの種類の對照の例を擧げる事が出來ます。或はその中には對照といふよりも、もう少し他の種類にはいるものさへもあります。そして音樂や繪でいふ對照と言葉でいふ對照とは、その間にいろいろの觀念の相違のある事もわかります。

文章でもしこのやうな事を試みようとするならば、例へば『樹色京に到る三百里。河流漢に歸す幾千年。』

といふやうな句を作らなくてはなりません。誠にくだらない事であります。これは結局文章の中にちよつとした詩の要素を入れるといふだけであります。文章としての技巧とは言へまいと思ひます。

對照といふ事をこのやうな文字の末に拘泥せずに、もう少し內容的な方面に利用する事は出來るでせう。しかしさうなれば、それは文章の技巧ではなくなつて、內容の問題になつて來ます。

最後に或る曲全體の形をとつてみれば、音樂の形といふことについていろいろの問題はあります。しかしさうなれば話の範圍は非常に廣くなつて來ます。とてもこんなところでは話しきれません。前に私は對照といふ事を言ひましたが、それは或る一部分をとつての事であります。曲全體をとればその構造はもう少し複雜して來るのが普通であります。對照と繰りかへしといふ事が同時に用ゐられる形はかなり澤山あります。例へばAに對してBが對照を作り、そのあとでもう一つAが繰りかへされ、その最後のAがその前のBに對してまた對照を作るといふやうな形、つまりA—B—Aといふやうな形になるのはかなり澤山あります。これは詩の方ではもちろん或る程度まで類似は見出されます。しかし文章となれば、全體が相當に長くて、形が相當に複雜して來るので、このやうな簡單な形にまとめるといふ事は相當困難であります。このやうな大仕掛けな事になれば、文章と音樂の類似點などはほとんどないと言つてもいゝやうに思はれます。

音樂と文章といふ題がすでに非常に無理な題であります。それがどれほど無理であるか、またどれほど關係のうすいものであるかは今お話した通りであります。フランスの詩人は建築を氷結した音樂だと言ひました。もちろん建築と音樂との間には多くの類似點は見出されるでせう。しかし時間的な藝術の中では音樂に一番似てゐるものはやはり詩であります。それでまづ詩と文章の類似點を求めて、それから間接に音樂と文

章との技巧上の類似を求めるならば求められるかも知れません。しかし直接にこの二つのものゝ技巧を比べやうとする事は困難であります。

もちろんこれは私共第三者が文學と音樂を比較した場合であります。創作家の立場から考へてみれば、必ずしもこの事は一義的にかうは言はれないかも知れません。ベートーヴェンがジンフォニーを作る時には、ちやうどゲーテが文章を作る時のやうに、一つ一つの音に一つ一つの意味を考へて作つたものかも知れません。一篇のジンフォニーは、作家自身にとつては、ちやうど一篇の文章に當るものかも知れません。そしてその中には文章と同じやうに、いろいろの表情の技巧や手段がめぐらされてゐるとも考へられます。しかし私共聽衆にとつては、それを知る方法は全然ありません。音に意味がないから、作曲家自身が言葉で説明しないかぎり、私共にはそんな事は一切わかりません。しかし作曲家はそのやうな事を説明しません。それで私共は、文章と音樂といふ題では、概括的にはこれより以上には考へにくいと思ひます。

力學と文章方法論――村山知義

文學の方法論が將來或る程度まで科學的な問題となり得る時が來ようと――そして文學の問題を神祕化さうとする傾向と鬪ふわれわれは、この方向へと努力を重ねなければならないが――もともと、物質の運動に關する數學的學である力學がそれと直接的關係を持つに至るとは考へられない。

われわれが現在問題にすることができるのは文學における「力學的なもの」――ダイナミックなもの――についての一應の考察である。

力學――ダイナミックなものが藝術の問題となつたのは一九〇九年以來の伊太利の未來派以來である。その年、未來派の指導者マリネッチは「未來派の基礎附けの宣言」の中で次のやうに述べてゐる。

――我々はその猛烈な電氣の月どもに照らされてゐる武器庫や工場の夜の振動を頌讃する。煙を吐いてゐる蛇を呑み込む貪婪な停車場、彼等の煙の絲で雲からつるさがつてゐる工場、日を一杯に浴びてゐる河の惡麗的な刄物の上を運動家のやうに跳び越えてゐる橋、水平線を嗅ぎ廻つてゐる冒險的な汽船、長いチューブで裝はれた巨大な鋼鐵の馬のやうにレールの上を跳んで行く胸の廣い機關車、そのスクリューは風の中ではばたく翼のやうに喋り、喝采する群集のやうに拍手してゐるところの飛行機の滑るやうな飛翔を頌

讃する。爆裂する呼吸を持つてゐる蛇のやうな大きなパイプでかざられてゐる自動車、榴散彈のやうに飛んでゆく自動車は「サモトラスの勝利」よりもずつと美しい――

また同じく伊太利未來派のエンリーコ・プランポリーニは次のやうに宣言してゐる。

――一、機械は宇宙的のダイナミズムの守護神的シムボルであるべきである。それは人間の創作の根本的の要素をすべてそれ自身のうちに體現してゐる。機械は現代の美學における新鮮な發展の發見者であるべきだ。

二、機械の美的價値とその勁力と運動の形而上的の意義とは現代の彫刻的な藝術の進化と發展のためのインスピレーシォンの新しい泉を形成する。

三、機械及び機械的要素の彫刻における高調は彼等の外的の現實、即ち機械それ自身を作り上げる所の要素の形式的表現において考察されるべきではなくて、むしろ機械がさまざまの精神的現實と關聯して、我々に暗示する所の彫刻的機械的アナロジーにおいて考察されるべきである。

四、機械は人間の心理のリズムをしるし附け、我々の精神的高潮の時をきざむ。それ故に機械は我々の彫刻的藝術の進化に依つて必然且つ正當なものである。――

フランスの立體派の畫家にフエルナン・レジエといふ人がある。彼についてダニエル・ヘンリーは次のやうに述べてゐる。

――大戰前のレジエの繪を一見機械を見る如くしたものは、全然機械と關係のない或る一種のダイナミッ

クな形の變化の律動的沸騰のあらはれに他ならない。レジエ自身「繪は運動と生命とをその全き力において具體化さねばならない」といつてゐる。そして丁度この意味で彼（レジエ）は自分の繪をダイナミックと名付ける。自分達の繪をやはりダイナミックと名付けてゐる未來派の畫家とは違つた意味に彼がこの概念をつかまえてゐるといふことは明かである。誰も彼も運動――例へば汽車とか汽船だとかの――を現はさうとしてゐるさへすればダイナミックだといふ。しかしこの望みはレジエには全く一面識もない望みだ。彼の考へてゐることは、彼の繪は動き生活するところのダイナミックな繪だといふことである――

しかし機械そのものを描いたり敍述したりしてダイナミックな感じを出さうと、機械と殆んと、或ひは全く關係のない形と色と言葉との組み合はせによつてダイナミックな精神を暗示しようと、それは大した問題ではない。いづれにせよ、一つの範疇に屬すべきものだ。

世界大戰の直前、ヨーロッパの資本主義はその絕頂へと驅け上つてしまつた。そして資本主義的發展の合言葉は物質であり、機械であり、集積であり、加速度である。人々は科學の加速度的發達の產み出す發明のめざましさと、財產の極りない集中とが打ち開いてゆく人生の可能性の急激な增殖に驚嘆してしまつた。時代はその最も特徵的な時代相として「ダイナミックだ」といふ印象を與へた。靜學から力學へ移行したといふ感じを與へた。この特徵の印象は確かに正しかつた。そして藝術家は當然この印象に强烈に影響されて藝術のための新しい主題を求め、新しい表現方法を探ね初めた。かうして上述のやうな未來派や立體派の繪や彫刻や建築や文學やが生れ出た。

たとへば繪畫では、十二本の脚を持つて走つてゆく馬や、楔形に深夜の空氣を切り開きジクザクに燈火を

從へて進む列車や、横つ倒しになつた家や樹の中を滑つてゆく自動車やから、シリンダーやキューブの積み重ねに至るまで、何の爲とも知れぬ機械の部分品の精密な描寫の寄せ集めから、溶けて流れてゐる色彩や形の組み合せに至るまで無數の試みがあつた。彫刻では幾何學的な形の鑄型のやうな人體から、ブリキや鐵の寄せ集めに至り、建築では不思議なカーブを持つた有機體的建築から最も科學的合目的的に凝縮された鐵とガラスの家に至つた。最も貧しいのは文學であり、そこでは無暗に「モーター！」とか「唸り」とか「轟き」とか「ダイナモ！」とか云ふ單語が羅列されたり、活字が大小交錯し遂には轉倒したり、文章構成上の各種の符號が優待されたりした詩がたくさんに生産されたのみであつた。

ハンガリーの優れた藝術理論家マーツアは未來派におけるダイナミズムについて次のやうに正しくその本質を見極め論じてゐる。

――未來派とは、藝術及び文學をばデカタン的な消極性から全能の力へ、象徴主義から現實性へ、過去から未來へ導くために、傲慢なる自負を以つてすべての過去の藝術を放棄する未來の藝術である。しかし過去に對する未來主義者の綱領的鬪爭が非常に激しいものの如く思はれたにも拘らず、彼等は自己のプログラムを遂行し得なかつた、その理由は實に彼等が過去の思想の本質を、觀念論的見解を、昨日の世界觀に固有の形而上學的傾向を拒けなかつた事にある。マリネッチの未來派はどうなつたかを見よう。物理的運動、機械の運動は一定の時間に、一定の空間において、一定の物質を通じて發生する。それは全く現實的な、しかし全く相對的な性質を帶びてゐる。それは物質的諸力の相互關係の合法則的な結果である。しかし未來主義者にあつては運動はまづ理想であり、何か生命のあるプラスであり、しかして後創造的力、生活の

美的、倫理的原則となつた。換言すれば――運動はこゝでは抽象であり形而上學である。デカダン主義者にあつて「美」と呼ばれ、象徴主義者にあつて「人類の幸福」と呼ばれたところのその抽象である。畢竟差異は小さい。此處においても彼處においても――哲學的現象であり、此處においても彼處においても――觀念論的原則である。差異は唯、デカダン主義者の抽象は積極的な滿足した小市民の美學であり、未來主義者の抽象は積極的な、不滿な小市民の美學であるといふところにのみ存する。かくして未來派の傾向は小ブルジョア的、形而上學的世界觀の基礎の上における資本主義的生產の現代の社會的勢力に據つて曳き出されたものである。その性質は混階級的であり、此處から實際的な現實的な現象の純美的評價が生ずる。未來主義者は都會の力學性、機械の運動及び新しい生活の積極性を見、且つ評價した點で正しかつた、がその評價は彼等を完全なロマンチシズムに導いたところの造り物の根據を有してゐた。未來派の美的盲目性とも呼ばれ得べき、かかる觀點は次の如きものに導いて行きつつある。飛行機はその運動が素晴しい(美的原理)が故に、又は人間をば視野の狹隘さから解放する(道德的原理)が故に良い。戰爭はその運動がこの上もなくモヌメンタルであるから(美的原理)又人類をばその月並みな消極性から引離す(倫理的原理)から――。××(幸にしてそれに今の所遠くロシアにある)も亦良い。何故ならばその運動のモヌメンタルな性質は戰爭の運動のモヌメンタルな性質よりも勝つてゐるから、そして又それは「人類」を解放するから。かくて未來主義者はお望み次第に――或ひは新文明の平和的傳導者であり、或ひはまた××家でもあり得るところの軍國主義でもある。

るダイナミズムも消え失せたが、（一つにはその表現方法があまりにも主觀的で作者以外には解らなかつたからもあり）多かれ少かれ、より理性的現實的なその後の文學の中に、未來派的な血統のものが、眞に近代的な意味におけるダイナミズムの尊重と相並び、入れまぢつて生きつづけた。フランスの作家ポオル・モオランはさういふ血統の作家だ。彼の小説「世界選手」（飯島正譯）の中から、拳鬪の場面を部分的に拔いて見よう。

——反射蓋から迸り出る電氣の雨の下に、彼等は裸であつた。薔薇色の肉、白い猿股、黒いグロウヴ、彼等、附添ひの頭、一等觀客の胸、だけがくらがりから拔け出てゐた。殘りは、みんな、時々マツチがきらめく、距離と煙の量の中に溶け込んでゐた。十萬の胸が息をはづませた。アアク燈の爆音と撮影の進行としか聞えなかつた。（中略）彼等は互ひにひどく離れてゐたので、彼等が接觸出來るとは思はれなかつたが突然、前腕から拳が、肩から腕が、腰から背が飛び出し、腰から肢が離れ、急に延びた身體が一氣に觸れさうになつたのであつた。（中略）彼は前へ、ラムに向つて投げ出された。助力者はリングをまたいで、綱掛りの後に身をかくした。直ちに、ラムは敵を綱の中に送り込んだ。ラケットに當つたボオルのやうに、彼は撥ね返つて下に轉つた。（中略）僅かの間、混然として、群集には譯の解らない場面があつた。足で床を踏みならすので、尨大な鬪技場はふるへた。硝子戸は叫び聲のために振動した。黒髮、金髮、禿頭、縮れ髮、艶々した頭、そしてあらゆる型の帽子が大洋が搖れ動くのが見えた——

ロシアの同伴者的作家エレンブルグの小説「自動車の一生」（高田保譯）の最後の部分を引かう。

——汽車は鷲よりも早く進む。しかし蠅は、一匹の小さな蠅は汽車を追ひ越すことが出來る。燕は蠅より

も早い。しかし自動車は燕を追ひ越す。ベルナールはある新聞の日曜附錄でこの話を讀んだことがあつた。しかし彼はいま燕のことを考へない。指針すらも見えない――數字が何になるのだ…　自動車は全力をあげて疾走する。長い平坦なペーヴメントの道、少し速力を緩めようか！　だがこの車はまだ新だ！…最初の五百キロメートル…あの紙を賣つてゐた男は悲しさうにつぶやく――ゆるめようかしら？…しかしそれは自動車自身が知つてゐる筈だ。現に急いでゐるのは自動車なんだ。ベルナールの責任ではない。彼はその自動車を月賦拂ひで買つた…おまけにそれは保險がついてゐる。…それなら命は？　雀は？考へたつて遲い。彼はもう微笑するのを止めた。風は痛く彼の頰を打つ。月がねばりつく。ベルナールには何も見えない。彼は右へ曲る。曲るのも恐らく彼ではあるまい。誰か人々が叫んでゐる――おおい！……彼にはそれが聞えない。それから――一つの考へ――車がどうかしたんだらうか？…あ、さうか、尤もな話だ！　ベルナールは一瞬間目を開けようとする。尤もな話だ――自動車は氣違ひになつたのである。この現象は單なる話ではない。教科書に「モーターの病氣」といふ一章がある。更に「精神的病氣」の一章を附け加へてもさしつかへなからう。白い不思議な太陽と風。目をつむつた方がいい。あそこで終りだ道は終る。この長い平坦な道が終る。――學校、卷煙草の紙、エストラード街。雀。すべて終る。もつと早く！　早く！　早く！　それから輕い叫び聲。このやうにして子供等の風船玉が死ぬ――綠玉色の風船玉、またはえぞ苺色の風船玉。氣違ひになつた自動車は急坂に向つて突進する。それは不氣味でそして單純である。その自動車の中にはもはや數千の部分はない。その中には僅かに獰猛なる一つの意志があるのみである。それはこの瞬間において原始的且つ人間的である。自己忘却の崇高なる歡喜をもつてそれは飛び下りる。枯れた松の生えた小さな空間へ。

紅ひわが鳴く。そしてラベンデルが欣喜雀躍として匂ひをただよはせる。
自動車 No. 61874――鐵の破片、硝子の破片、一塊の溫い肉――は莊嚴なる眞晝の太陽の下にぢつと横たはつてゐる――

すべてこれらの例で明かなやうに、內容――感情――感覺の新しくなると一緒に文章の構成も今までと異つた相貌を得る。その特徵を列擧するならば――短いセンテンス、突然な段絡、映畫におけるカット・バックやフラッシュ・バックに似た手法、新鮮な形容、言語の視覺的及び聽覺的な感覺を重んじること、無駄な動詞や副詞の切り捨て、主觀的な敍述と客觀的な敍述との並置――これらの樣々な手段によつて彼等は近代的な運動とダイナミズムを表現しようと企ててゐる。

チェイムス・ヂョイスの小說「ユリシーズ」は近代的な運動とダイナミズムの表現といふ點でもいろいろの新しい試みをしてゐる。表現の同時性もその一つである。例へば或る時間における或る場所での情景の敍述があり、次に同じ時間に別の場所での情景の敍述が來る際に、その後者の敍述の中へ、突然に前者の敍述の一部分が前後の意味に關係なく移植される。こうしてバラバラに裁斷された各斷章が相互に絡み合つて、それらの情景が同時に起つてゐることを示すのである。

また、響き流れる音樂を文章一面にただよはせようとて、ヂョイスは「ユリシーズ」のオーモンド・ホテルの酒場の場面で、驚くべき獨創的な試みをしてゐる。まづ不可思議な序曲が來る。これはそのあとへ續く全章からの部分的拔萃を詩の形に並べたものだから、この序曲を理解しようとすれば、全章を讀み終らねばならない。しかしまたそれだからと云つて全章を讀んでしまふまで棄てて置いてはいけない、この不可解な詩

によつて讀者はあとにくる全章の特殊な氣分、獨特なニュアンスへの準備をさせられるのだ。樂器の名前が全章の到る處にまき散らされてゐる。各種の音響効果が絡み合はされてゐる。音樂上のテクニックを文字でうつしてゐる。ほんの一部分を拔いて見よう。（岩波版による。）

――トン　トン。盲の若者が杖をトントンと突いて、デリィの窓の側をトントントンと遣つてきた、そこには人魚が、髮を風に靡かせながら（しかし若者には見えなかつた）、人魚（盲目で彼には見えなかつた）の烟草、何よりも冷やつこい人魚の烟草を吹かしてゐた。樂器。草の葉、彼女の手の甲を貝殼のやうにして、それから吹く。櫛や薄葉紙からでも音を出すことは出來る。西區ロムバド街にゐた頃、肌着を着て、髮を垂らしたモリが。恐らくどんな種類の職業にでもみな獨特の音があつたものだと思ふ、さうぢやない？　獵師に角笛。フッフッ。つのが頭を擡げたかい？「鐘よ。鳴れ！」。羊飼にはラッパ。巡査には呼子笛。「錠前に鍵の直し．」。「煙突掃除屋でござい！」。「只今の時刻は午前四時！　異狀はありません！　お休みなさい！。」今は總て失はれたりだ。太鼓か？　ポンポドン。待て、分つた。町の觸れ役、執達吏。のつぽのジョン。死人を呼び覺ます。ポン。ディグナム。憐れな「主の御名にむにやむにや。」ポン。それは音樂だ、俺のいふのはつまり、勿論それがみんなポンポンポン、所謂反復（ダ・カポ）によく似たやつさ。やはり吾々に分る。吾々が進行する時、どんどん進行、どんどん進行する時に。ポン。――

しかしこれらすべての小市民的作家にとつては、近代社會における運動もダイナミズムも社會の構成、社會の變革から切り離された、抽象的な要素に過ぎない。ところが最も新しい文學であるところのプロレタリ

ア文學は、運動をもダイナミズムをも、唯物辯證法的にとらえた。それが社會の構成と變革の中で占める正當な位置においてとらえた。プロレタリア作家にとつてこの社會は明るい將來へ向つて、逆流と鬪ひつつ、ひた流れに流れる大きな、一刻も休まぬ動きである。人間と物質と歴史との最もダイナミツクな動きである。未來派に依つて抽象化され神祕化された機械はプロレタリア作家にとつては勞働の搾取者であり、勞働者の青春の損害者であり、勞働者をもその一部分に化してしまふところのものであり、しかも愛すべき魅力を持つた友であり、城であり武器であり、明るい未來の條件を作り出すところのものである。かうして彼等の文學は當然、最も運動を表現し、最もダイナミックなものであらざるを得ない。

嘗て左翼劇場が「赤いメガホン」で上演したドイツの詩人ベッヒエルの詩「トルクシブ鐵道の建設」（久保榮譯）を見るがいい。これはシベリアからカザクスタンへ、新しい文明を未開のキルギス人の地へ持ち込むことを豫約する鐵道の建設をたたえた詩だ。まづ鐵道建設の困難なしかし勇ましい有樣が敍述される。キルギス人達が現はれてその意圖を疑ふ。やがて彼等は理解して自分達を機關手にしてくれと申し込む。詩の最後の部分を引いて見よう。（この飜譯は上演用にアレンヂしてあるのでいくらか原詩と異つてゐる。）

——一九三〇年五月一日
鐵道は完成した。
豫定よりも一年早くだ。
處女列車が、いよ〳〵出るぞ！
貨車一臺に、穀物を、

貨車一臺に、材木を、
貨車一臺に、石炭を、
貨車一臺に、トラクタア、
貨車一臺に、書物の、
五臺連續の貨物列車が、
かうして、始めて、
トルクシブの
はじからはじまで
シベリアと
カザクスタンを繋ぐレールをつつぱしつて、
トルクシブ鐵道の
完成を
告げ知らすのだ！
聞け、何を、
トルクシブが物語るか！
諸君、
この鐵道の報告を話し合はう。

一四四二キロ
シベリアからカザクスタンへ—
諸君、話し合はう。
ソヴエートの國の
諸民族が、
この鐵道の沿線で、
トルクシブの沿線で、
起ち上つたと。——

グラトコフの「セメント」(辻恒彦譯)の最後の部分を引かう。

——クライスト技師は振り返つて、見晴し場の他の側へ行つた。群集は搖れ波となつて押し流れ、大きな魂になつてお互に壓し合つてゐた。旗と掲示はひらめき、はためいてゐた。哄笑と咆哮は空中に滿ち、グリエーブの足下の臺板は搖れた。人の頭の群はあちこちにはなれ、時々灰色の斑點を形造つた。歡喜に醉つて、帽子と赤い頭巾は搖れ動いた。手拍子を取つて踊り、晴れやかな吟詠調の歌が聞えた。石と礫が岩から轉落するのが見られた。(中略)山が動き、恐ろしい大騷音を以てグリエーブの上へ、塔へ、全職場へのしかかつて來るかのやうだつた。絶叫、咆哮、騷音……塔は震へ搖れ、電線のやうだつた。一瞬間の後に——彼は玩具のやうに投げ出され、空中に跳ね上り、此の頭の海の上へ、旗の上へ、此の無數に集つた群集の中へとび込んで行くだらう。下方、どこか遠くの方で、オルケストラの金屬的な響が聞えてゐた。

（中略）グリエーブは只夢のやうに、彼が赤い旗を取り、それを三度群集の上で打ち振つたのを覺えてゐた。そして金屬的咆哮の中に山は突如轟音の渦と化し、狂つたやうな渦卷が空氣を搖り震はした。汽笛は唸つた——一度二度三度同時に異つた音階で、太鼓の皮を破つた、それはあだかも汽笛が唸るのではなくて、山が、雀が、群集が、職場が、煙突が震へ轟くかの如くに思はれた。そして汽笛が鳴り響くと同時に、數限りもない群集も又咆哮し、轟音をあげてこれに應じた。彼等は、下の方、塔の下で岩の上で、山鼻の崖の上で踊り狂つてゐた。火の翼のやうに旗は翻つた、そしてオルケストラは鐘のやうに響いた。——

このやうな例はいくらでもあげられる。もともとプロレタリア文學が運動を、ダイナミズムを持つことは當然であり、必然であるからだ。われわれはここにおいてもまた、しかし、ブルジョア文學の達成をとつてわれわれのものとしなければならぬ。大戰後の僅かの間であるとは云へ、ブルジョア文學はこの方面においても、きわめて多樣な各種の試みをしてゐる。それは遂に言語の音への分解、字の視覺的感覺への分析にまで到つてゐる。プロレタリア文學のこの方面における努力はまだ端緒にやつと着かうとしたところだ。

☆表現とスタイル

主觀的表現の精神と方法――藏原伸二郎

主觀といひ客觀といふも、結局楯の兩面に過ぎない。又老子の所謂兩極は一致する、といふ考へ方をすれば同じものかも知れない。自然主義（Naturalism）や現實主義（Realism）が客觀的であつて、浪漫主義（Romanticism）や象徵主義（Symbolism）が主觀的であると信じられてゐた時代は既に過ぎ去つてゐる。ドストイェフスキイはリアリズムの大家だと云はれてゐたが、勿論それには異ひないのであるが、又彼程主觀的な作家も稀であると云へるし、ボードレールは主觀の作家だといはれてゐたが、その實、高度の客觀主義者であつたとも云へるのだ。これは只大乘的であると小乘的であるとの相異であつて、恐らく佛陀の敎へは只一つであるだらうが、そこに行く道に就いて、たまたまその弟子達の考へ方に依つて到達する方法が違つてゐたといふのと同じであらう。と私は考へる。で、私はここに主觀的表現の方法についていささか私見を述べてみたいと思ふだけである。

日常生活に於て、普通人が用ひる文章は書簡文と日記文位のもので、その書簡文には事務用のものと然らざるものとがある。事務用のものはそれ自體が既に客觀的存在であるから、ここには申し述べぬ。

借金をする文。

A　私は目下大變貧乏してゐるから、是非とも十圓借して欲しい。その十圓がなければ自分は首をくつて死なければならぬ。

B　私はあるところで大變貧乏で困つてゐる人を見た。で十圓借して欲しい。その男はその金がなければ死ぬであらう。

これは甚だまづい例で相すまんが、まあこの二つの借金の手紙を二人の友人に出したとすれば、多少とも借して呉れるかも知れないと思ふのは、普通主觀的であると思はれるAの方であつて、Bの様に書いたのではてんで相手にもすまないし、第一、人を馬鹿にしてゐると怒られるに決つてゐる。で、日用文といふものは大體主觀的文章の傾向を多分に持つものであることは爭はれない。

大體手紙や日記は私記であるから、思ひ切つて主觀的表現をしてもいいのだが、手紙で相手に判らぬ様な表現をしたんでは、相手に判らぬから是は問題にならぬが、日記なぞは思ひ切つて自分だけにしか通用しない表現方法を用ひるのも面白いだらう。特に戀愛事件なその場合、精神的にも肉體的にも、あらゆる青年らしい煩悶や苦腦や狂喜やがあるに違ひないのだから、それを赤裸々に記錄するためには（日記の場合は最も赤裸々に記錄しなければ何の役にも立たぬと私は思つてゐる。）人に見られて都合の惡い事や辱づべき事も多々ある筈だから、思ひ切つた記錄を留める方がいい。私は嘗つて中學時代の戀愛日記を讀んで我ながら非常に面白かつた。これは小說を書かうとする人なら尙更その必要があらう。一茶の日記を見ると夜、妻君と××を×回といふ様な事が書いてあつて非常に考へさせられたが、青年である以上もつと精細に、心理的になり描寫的になり思ひ切つた主觀的表現を用ひた方が面白いと私は考へるのだ。何も公表するので無い以上、

人間の醜悪な半面を秘して置く必要もない筈だ。人間研究の上に醜悪な部分が如何に重要であるかも判るし、反省する機會も與へられるといふ可きだ。私は特に人間は動物性と人間性の兩面を持つてゐるものだと信じてゐるので尚更である。小説の場合は公表といふ事が問題になるから當然その國家のその當時の法律に從はねばならぬので、そんな具合には行かぬが、日記は私記としての特權がある譯だ。嘗つて私の學校の友人で、先生に出す作文に赤裸々な私記のやうな文章を書いて何時も百點を貰つてゐた人があるが、その人は不幸にしてさういふものしか書けないので世間的には有名にならぬが、主觀的な作文としては素晴らしいものであつた。先生といふのは久保田万太郎さんで、點のからい事は有名で殆んど八十點を貰ふ生徒がなかつたのに、その友人は大概百點だつた。名前を出しては失禮かも知れぬが、今活躍してゐる北村小松君や石坂洋次郎君も同級だつたが、まあ大概七十點位ではなかつたかと思ふ。私なぞはもつと點が惡るかつた。

よく文豪なぞの日記を見ると、人に讀ませる爲めに書いた樣なのが多いが、あんなものは別に參考にする必要は毛頭ない。日記まで人の眞似をする樣ではどだい問題にならぬ。

さて、どんな風に思ひ切つた主觀的な表現をするかといふと、勿論ここでは例は示されないが、諸君は事に應じ時に望んで、すばらしいあなた自身の心の底からの叫びを聞かれるだらう。さういふものを、いつはらず秘さず、文章なぞはどうでもいい、いくら重複してもよろしい、がむしやらに書いて見なさい。さすれば必ずあなた自身でなければ感じないだらうところの魂の叫びと云ふか、心の本質といふか、そんなものが文字となつて飛び出して來るに違ひない。戀人に訴へるやうに、うらむ樣に、かきくどくやうに、又は嫉妬に狂える如く、或は欲望壓迫の自省の苦惱など卒直に書けばよい。主觀的表現の本來の目的はそんな所にあると私は考へる。即ち主觀的表現とはあらゆる物象をその人の主觀の溶鑛爐の中で溶してそれをその人らしく

作り上げて放り出す事なのだ。だからその人の生き方、人生に對す態度といふものにあらゆる事象が規定され又は還元される譯で、極端になると自然、詩的文字となつて飛び出すのであるから、詩にはどうしても主觀的要素が多くなつて來るのだ。また甚だまづい例で失禮だが、私にもさういふ詩がある。

滿　月

一緒にどんどん走つて行かう。
原始の原始の、原始の奥の奥の底だよ、いんよくの着物を、猿類の智識を、遠く、白い道ばたに、ひきちぎり、すてて來た。
あゝ、ここはどこだよ。
みよ、狼と、蛇と、とかげの類と、青豹と奇妙な爬蟲の群集と、巨大な海洋樹のすつくり密生した、曠茫たる薄暮のけしきだ。
野生のいんきな海岸線があるばかり。
滿月の地方！
じつに、遠くより杳かな時代よりおしあげてくる、大きな波濤をみよ。
あらゆる生きものは、この荒寥たる東洋の海岸線に立ち上つて、遠々しく
滿月をよびあげる。
新しい原始の東洋の滿月をよぶ。
ああ、まつかな滿月にふかれ

然し、小說となると散文といふものの性質上或程度の客觀性を賦與しない限り、小說としては成立し難いものであるからして、この場合は日記や詩と異つて、一度客觀性を通つて來た主觀でなければならなくなつて來る。若しくは主觀を客觀性にまで擴充普遍しなければならぬ。で、すべて物には、特に文學の場合、哲學と異つて絕對的な主觀や客觀が存在し得るものではないからして、勿論比較的な話であるが、例へば所謂私小說といふものにしろ、てんで主觀だけの小說といふものは無い譯で、物の見方、捉へ方、書き方に自己（作者）中心的な場合を主觀的と云ふだけであるからして、まあ、ポーとか、露西亞のザイツェフ、ソログーブのもの等は確かに主觀的である。それとて全く客觀性が無いとは云はれないのである。兎も角、小說の場合、如何なる烈しい主觀的表現といへども一應なり二應なり客觀的觀察の裏付けが無い以上、立派な主觀的作品は出來ないであらうと私は信ずる。

よくあの作家は腹が出來てゐるとか、腰が据つてゐるとか云ふが、あれは自分の生きてる土臺を確かり摑んでゐる人のことで、客觀性の確實さを持つてゐる事とも云へるのだ。さう云ふ人であれば、どんな主觀的な作品を書いてもいい譯で、只主觀的方法が惰しやすい缺點は、一人よがりや觀察の偏狹におち易い事で、つまり小觀念に自惚れ易い事である。どうかすると人間として小觀念と特異性を混同してゐる人が無いとも限らぬ。だから、主觀にしろ客觀にしろ人間が基で、この講座でも誰れ彼れによつて何遍か云はれてゐることだが、「文は人なり」で、結局、この平凡な言葉になつてしまうのである。

一方、客觀的手法と云つても、何等主觀性の無い（この場合個性、特異性）客觀的表現といふものも、若

最後に、主觀的表現といふものが、日常瑣事の私的記錄（或種の私小說といはれるもの）と思はれたならば甚だ間違つてゐる。如何なる戰爭小說、社會小說であつても、主觀的表現といふものは出來るのであつて、その作者の人間としての高さに依ることだが、例へばアンドレーエフの「赤き笑」、ドストイェフスキイの「死の家の記錄」等々、を見ても判る樣に、あれらは勿論優れた主觀的小說である。元來ドストイェフスキイは主觀を客觀にまで極度に擴充して、又それを彼の素晴らしい大主觀に依つて統一した主觀的大作家だ。プルースト、ジェームス・ジョイス等々、すぐれた現代作家のものも又すべてさうである。之は大乘的主觀とでも云つていいので、主觀も矢張そこまで持つて行かねば本當の價値を發揮しないのだ。人間誰れでもそこ迄行けるかどうかは自ら又別個の問題である。

客觀的表現の精神と方法――北村喜八

一

客觀的表現といふことは、リアリズムの本質的な部分に關係のある問題であり、それだけに困難な問題である。ここでは、それに對する私見をノート風に展開するにすぎない。

リアリズムの問題は、文學に限らずあらゆる藝術上の最も重要な問題として屢々論爭されてきてゐるが、リアリズムといふか、リアリズム的精神といふか、これは古來からの藝術の本道であり、且つ藝術の表現方法の基礎的なものである。

ここで例を繪畫にとつて考へてみるに、畫家がどんなに幻想的な傾向をもつてゐようと、またいかに變質的な天分をもつてゐようと、その作風の如何にかゝはらず、自然及び現實の、客觀的にして現實的な形態をとりいれることなしには、その制作品を第三者である觀衆に理解せしめることが出來ない。即ち、觀衆の側からいへば、彼は客觀的、現實的なる形態を通して、藝術家の創造した世界へ入りこんでゆくのである。そこに藝術としての交感と悅びがあるのである。であるから、若し藝術家が非常に主觀的であるか、非常に幻想的であるかして、現實的なものの一切から絕緣してしまつたとしたら、その藝術は、それを制作した藝術家だけの悅びにとどまつて、觀衆との理解の糸は絕たれてしまふ。

今、繪畫に例をとつたのは、その方が讀者に理解しやすいだらうと思つたからで、文學においても同じことが言へる。文學は、言ふまでもなく、文字を表現の機緣として成立する藝術であるが、文字を通して現實的なものの描寫なくしては、作者ひとりだけの世界にとゞまり、讀者に理解せしめるといふことが困難である。勿論、文字そのもののもつ魅力だとか感覺とかのみに力點をおき、文字を通して現實世界を描きださうとはせずに、單に文字を組みたてることによつて一つの作品を作るといふことはある。特に詩において、かういふ試みのなされたことはないではない。しかし、それはごく特殊な場合であつて、文學の本道ではありえない。

かう考へてくると、あらゆる文學はリアリズムであると言へる。――少くとも、リアリズムに出發するといつて差支ない。

しかし、文學史的に見たリアリズムは、種々のイズム――ロマンチシズム、シンボリズム、表現主義、等々に對立するものであり、また同じリアリズムといつても作者の傾向や素質によつて必ずしも一樣でない。しかし、いかなる作者のいかなるイズムの作品でも、その根底にあるものはリアリズム的なものである。では、以上のやうな理解において考へたリアリズムとはどういふものか。それは「現實を、忠實に、正しく、あるがまゝに描く」ことであり、この一語に盡きるのである。

二

「現實を、忠實に、正しく、あるがまゝに描く」、說明ではこの一語につきるとしても、では、いかにすれば「あるがまゝに描く」ことが可能であり、また描き得たことになるか。――ここに、藝術創造における表

現方法の問題と、創造過程における最もデリケートな問題が横はつてゐるのである。

藝術においてあるがまゝに描くといふことは、作者が一個の科學者であることを意味してゐる。現實——即ち、人間、人間によつて構成されたる社會、及び自然、にたいして、客觀的に、冷靜に、冷酷に、解剖し、分析し、批判するの態度である。

しかし、これが一個の藝術品として創造され終るまでには、三つの要因が働いてゐるのではないかと思はれる。即ち——

第一に、今言つた冷靜に解剖し分析するの態度である。バルザックが「フランスの社會そのものが自己の歴史を作りつゝあるのであつて、自分はたゞそれを記述する書記にすぎない」といつてゐるのは、まさにかかる態度を語るものである。

第二に、その解剖分析の方法を規定する作者の世界觀である。即ち、彼がこの宇宙及び社會をいかに理解し解釋するかの、作者の思想的內容である。私は「忠實に、正しく、あるがまゝに描く」といつたが、この第二の問題は、「忠實に、正しく」といふことに關聯してくる。同じリアリズムへの態度を持する作家でも、世界觀が異なれば、一人にとつて「忠實で正しい」ことも、一人にとつてはさうでない場合もあり得よう。そのことは、例へば、遺傳の法則を信奉したゾラと、マルクス主義を奉ずる社會主義作家との對比を念頭に浮べれば容易に理解できる。

第三に、同じリアリズムの態度を持し同じ世界觀をもつとしても、藝術作品として創造する過程において作者の個人的な素質、性情、才能が働きかけてくる。そして、そこにこそ、作品としての美しい個性的な魅力が生れてくるのである。(私は、そこに作品と作者とを繋ぐ微妙な因果關係を見るのである。) 例へば、バ

ルザックとチエーホフとを、われわれは同じやうに巨大なリアリストと考へるのであるが、その肌合の何と異つてゐることか。

かう考へてくると、リアリズムといふのは、作家の現實にたいする心構への問題である。そして、彼が現實に肉迫し、それを把握し、それを自己の精神內容のうちにおいて高い表現にまで驅りたてる時、そこにすぐれた作品が生みだされてくる。

三

しかし、リアリズムの作家が、いかに冷靜に且つ力強く現實を把握しても、それを一個の藝術品として創造するためには、表現の問題とその難しさとが伴つてくる。現實の無數の事象を、そのまゝ羅列しても、藝術品たりえない。その數限りない事象を選擇し、且つ、それを組立て、且つ、それに一つ一つ最も適切な表現を與へなければならない。そして、これを解決するものは、作者としての力の問題である。

彼は一行一行を、リアルな姿において書きながら、その一行一行に最も適切な表現を與へるために無限の苦心を拂ふのである。卽ち、用語の適切さ、簡潔さ、節約さである。

ここに一莖の花をとつてみよう。すぐれた詩人は、その花に宇宙と神の姿を見るかもしれない。或は、それを育てあげる自然の豐かな力と、一つのささやかな生命の伸びゆく力を感じるかもしれない。又、そこに植物の生長に關する化學的作用、植物の習性、花の形狀や色彩に心をとめるかもしれない。

しかし、その一莖の花をいかに表現すればいいか。恐らく、それはたゞ一つの花に過ぎなくとも、その描寫は無限であらう。さして描くなければ、どんな描寫をしても、その花の俤を傳へることが出來よう。しか

し、それが一篇の作品の中に描き出される場合には、全體との關聯において最も適切にして生きた描寫をしなければならない。そして、それが、適切、簡潔、生きた描寫となつてはじめて、藝術的な表現にまで高め得たといへるのである。

以上はごく簡單なものを例にとつたに過ぎないが、これが社會に生活し思索し行動する人間となると、その描寫は一層の困難さを加へてくる。それぞれの人間の、社會的地位と身分、職業、環境、性情、等による個性、性格、習性、特徴といつたものを、鮮かに描き出すと共に、その人らしく思考させ、行動させなければならない。（この點、バルザックは學ぶべき多くの遺産をのこしてゐる。）

われわれは生硬な作品に接すると、そこに登場する人物が、その人らしくない物の見方をしたり、その人らしくない言葉づかひをしたり、その人らしくない行動をしたりして、そこに妙にチグハグな隙間を感じて統一した感銘をうけないことが屢々ある。勞働者が學生のやうな言葉を使つたり、無智な婆さんが西洋人の考へるやうな考へ方をしたりしたら、人物とその表現との間には、矛盾と不調和とが生れる。これは、よしんば作者がリアリズムを奉仕してゐなくとも、藝術的表現としては未熟、生硬であるといつていい。

であるから、すぐれた藝術的表現は、作者の物を見る眼の正確さ、鋭さから出發して、それに適切な描寫をなしうる能力に歸着する。この意味で、作家が偉大であるといふことは、彼がリアリズムに深く徹してゐることではないかと思ふ。作家がリアリズムに深く徹すれば、その作家個人のうちに時代が反映し（そこに時代と社會の生きた姿を寫しえた作品が生れ）、一方、事物を最も適切に描く表現を掴む（それは高い藝術的表現を可能にする）ことが出來るのではないかと思ふ。

四

以上、リアリズム、及びその精神を考察することによつて、客觀的表現の重要性と方法に觸れようとしたのであるが、今度は、小説の「形式」の領域における客觀的表現といふものを考へてみよう。

小説はその形式として、大體、二つの方向をもつてゐる。即ち、(一)作者はどこまでも第三者として、蔭の人として、作中に姿を現はすことなく、作品の世界は客觀的に眺められた世界として展開する。(二)作者が「私」として作中の主人公となり、その私を中心にして事件が運ばれてゆくもの。私小説と呼ばれるものがこれであり、日記、手紙の形式をとつたものは、これが特殊なものである。

(一)は純粹に客觀的表現であつて、リアリズムの本道であらう。ただ、かうした形式の小説にあつて、時とすると客觀と主觀が混同してゐて、讀むものをしてまごつかしめることがある。例へば、

彼は飛ぶやうに町角をまがつた。何か深い幸福にひたつてゐるかに見えた。

これは純粹に客觀的描寫である。「幸福にひたつてゐるかに見えた」が、一寸作者の主觀のやうに見えるが誰の目にもさう映じるのを形容したのであるから客觀である。

ところが、

彼は飛ぶやうに町角をまがつた。何か深い幸福にひたつてゐるにちがひないと思つた。

かうなると、前の文章と意味は同一であるが、主觀的描寫が混入してゐる。即ち「ちがひないと思つた」

の思つたが、作者の主観である。客観的描寫が主観的なものへ飛躍してゐるのである。かういふ表現は描寫であり、讀者に與へる感銘を混亂されるものであらうと思ふ。

（二）は物語などによく見うける形式で、わが國の身邊小説といはれるものにも、その形式が多い。それは私といふ作者自身が、物語を運んでゆくので、（所々、客観的描寫はまざるにしても）、主観的な匂の強いものである。これは明かに主観的描寫と呼ぶものである。そして、描寫を表現と同一の意味にすれば主観的表現といつてもいい。

しかし、かかる形式においても、それがすぐれた藝術品であるためには、作者の深くリアリズムに徹する心が必要なのではないかと考へる。

言語とスタイル——波多野完治

一

ミッドルトン・マリは「いかにして自己の情緒の詳細を他人に強ひて感じさせようか」といふことがスタイルの中心問題であると言つて居る。しばらくこの言葉を中軸にして言語とスタイルの關係を考へることにしよう。

文章とは、「社會」の中に存在する言語（單語）を用ひて「自己」の考へをのべることであるが、然し唯自己の思想がのべられただけでは、スタイルにはならない。「私は頭がいたい」といふことをそのまゝ述べてもそれはスタイルをもつた文章ではない。文章がスタイルを持ちうるためには、「私の頭のいたさ」が完全に、即ち、そのまゝ他人に實感をよびおこせる程にはつきりとえがきだされなければならないのである。

「私は頭がいたい」といふのは誰にでも言へる言葉である。であるから、この言葉だけでは「私の頭のいたさ」は本當に「私」のものにはならない。他の人のいたさとはちがつた、「私」の頭のいたさはこの文章では表現されない。「私は頭がいたい」といふことがいろいろの形容詞と共にあたへられて、「私」一個の頭のいたさが完全に表現されたとき、始めて私の文章はスタイルを持ち得るのである。

勿論この場合、私の頭のいたさをくわしくくどくどとのべることは決してスタイルにならないことは言ふ

までもない。「私の頭のいたさ」は言葉をたくさんつかつてくどくどした文章をつづることによつては決して完全に表現されない。非常に短かい言葉でも、單語の一つ一つが適當にえらばれ、その配列が效果的であれば、自分の頭のいたさをはつきりと紙の上にえがき出すことは出來るのである。又なかには數百頁をつひやして、自分のあたまのいたさを克明にかきつづるものもあるだらう。いづれにしても、自分の心の狀態がはつきりと、如實に表現し得ることが、スタイルの第一條件である。

スタイルをかやうに理解すると、この場合、スタイルには次の性質が存在することがわかるだらう。

第一はスタイルが特に個性的なものであることである。スタイルは必しも「個人的」なものではない場合がある。これは言語學者によつて特に注意されて居るもので、ある國民、ある階級、ある社會集團は、自己の精神的物質的狀態を實によくあらはす單語や云ひまはしをもつて居るものであり、我々はこの言葉によつて、その社會集團の持つ雰圍氣を實にはつきりと思ひうかべることが出來る。このやうな言ひまはしもやはり一種のスタイルである。それは社會が持つて居るものであるから「個人的」ではない。然しそれはこの社會の特徵のみをよく表はすといふ意味で著しく個性的である。最近言語學は言語（即社會の持つ言葉）の中にかやうな個性的なものをもとめる部門を發育させ、これをステイリステイックと名づけて居るが、これはある意味では言語の性格學といつてもよい。

個人の文章についても同樣で、個人の氣持を、その個人でなくては云ひあらはせないやうな形で表現したものがスタイルである。そこでは表現が純個性的になつて居るから一語の拔き差しもならない。一語だけかへても、その文章の感じが全部こはれてしまふ。この意味でスタイルは個人の性格にもとづいて居ると云はなければならない。性格的なものであるから、他人がいかに文章に手を入れても、スタイルは出來ない。自

已のスタイルを完成させるには、自分でこれを發見しなければならない。スタイルは他人からおそはる方法が無い。なぜなら、それは自分の性格から生み出るべきものであるから。小說家にあつてスタイルを成したものは、皆かやうな一家獨特のものをもつて居る。

よく、自分は文章がうまいから小說家にならうか、などといふ人があるものだが、文章が一通りかけることは、決して小說家の資格にはならない。むしろ文章はまづい樣でも、一種の人格から發するスタイルを持つて居た方がよい。

昔はかやうな文章を癖があるといつてきらつたものであるが、癖が癖のままであつてはだめであるが、癖がスタイルにまで上昇すれば、立派な文章家になると言へやう。

第二は、スタイルを從來思想ときり離して考へて居たが、これは誤りで、スタイルが自己の思想の完全な表現である限り、絕對に思想とむすびついたものである、といふことである。人の考へ方の特徵をはなれてスタイルはない。スタイルは必然的にその人の思想とつながつて居る。思想に獨自のものをもとめないでスタイルだけを得ようとしても、それは無理である。スタイルを得ようと思つたならばまづ思想に個性的なものを求めなければならない。同樣に、他人のスタイルを眞似て、自己のスタイルを發見する手段とすることがあるがこの場合には、當然他人の考へ方の模倣を伴はねばならない。我々は形骸だけを眞似ることは出來ない。

パロディといふのは他人のスタイルを戲畫的にまねた文章であるが、パロディでも上手に出來て居るものは多く、作者の文調だけでなく、その筋とか、シチュエーションとかにまで、似て居る所がある。さうでなければ文章は似せることが出來ないのである。プルーストが初期に書いた文章に、バルザックを眞似てかい

た文章があるが、これは短い文章の中にバルザックの特徴がほとんど全部網羅されて居るといふ。かやうなことは唯外見だけを眞似するものには到底出來ないことであると思ふ。

二

さて、スタイルがかやうなものであるとして、スタイルはいかにして自己のものとすることが出來るが、スタイルは敎へられるものでなく、發見しなければならないものであるが、それではどんな風にして發見したならばよからうか。

これはきはめて困難な問題である。スタイルを發見するといふことはそれ自身文學上の大なき創造であつて、これが文藝運動の中に這入つて行くと、文學上の學派の創始にもなることが出來るのであるから、從つてスタイルの發見には常に新しい方法が伴つて居るといふことが出來る。

然しここで注意しておいてよいことはスタイルは個性的なものであるから、それは言語といふ表現手段の一つの方面を手法として發展させたものであるといふことであらう。人間は生れつき完全なものではない。人間は生れつき「一定の」性質を賦與されて居る代り一定の性質を缺いて居るものである。その性質のうち長所をのばしたものがスタイルとなるものに相違ない。神様にはおそらくスタイルといふものはないであらう。なぜなら、神様には特別な長所はないのであるから。人間は神様のやうにあらゆる長所をもつて居るのでなく、スピノザ流に言へば神様の長所（屬性）を一部分づつ分けてもつて居るのであつて、その長所をのばしたものがスタイルになるのである。

言語にはいろいろの表現可能性がある。日本語と英語とではその表現可能性がちがつて居り、英語の持つ

て居る表現可能性で日本語にないやうなものもあるが、その代り日本語はまた英語のもたない表現可能性をもつて居る。いづれにしても、日本語は多くの表現可能性をもつて居る。作家はこの日本語にある表現可能性の一つ或は二つを發見して、自己のものとするのである。自分の性格に合つたやうな表現可能性を發見して、それを自己のものとするのである。さうしてこれが洗練されると、スタイルとなる。スタイルはおよそこんな風にして發見され、構成されるもののやうである。

言語の持つ基本的な性質のうち、最も著しいものは、その象徴性と傳達性である。言語はいつも何かをうつしたものである。それは本物の影であるが、その影は本物の代用になることが出來る。これが言語の象徴性である。又、言語は他人に意味をつたへる役割をする。これが即言語の傳達性である。この二つの性質は言語の基本特徴で、作家が言語を使用する以上、この二つの性質を缺いた文章を書く筈はないが、然し今のべたやうに人間が神のやうに全能でないといふ理由によつて、この二つの言語性質のうち、どちらかを特に發揮した文章をかく。ある人は言語の象徴性を發揮した文章を書き、又ある人は言語の傳達性にうつたへる文章をかく。そこでこの二つが、文章のスタイルを區別する大きな標準になる。

言語の象徴性を特に發揮した文章は志賀直哉氏の文章である。そこでは言語の傳達性が極度に節約され、言語の象徴性が最高度に出て居る。又、言語の傳達性を發揮させた文章は谷崎潤一郎氏の文章である。(これがどんな意味を持つて居るかは詳論して居る暇がない。本講座第三篇組織篇所載の深田久彌氏の論文「古典精神と現代文章」はこの點を要領よくとらへて居る。)この二つの文章は言語の基本性質の一つをよく發揮した代表的なスタイルといふことが出來よう。

スタイルはかやうに、言語の表現可能性の一つ或は二つを發揮したものであるから、スタイルを發見しよ

うとするものは、言語のメカニズムをよく知つて居なければならない。言語のメカニズムを理論的に知つて居ないまでも、少くともこれを直感的にははつきりと把握して居る必要がある。たとへば言語のニュアンスに對して特に優れた感受性をもつて居る作家に永井龍男氏があるが、彼の作品はどんな短かいものでも、言葉の選擇に深い注意が拂はれて居ることはおどろくべき程である。時においては我々の使用する何でもない言葉が、一度彼の文章の中にとけこむと實に美しい輝きを現して來る。「言葉のきらめき、」といふものを日本語でこれ程に表した作家は、詩人にさへ無い。（なぜ彼がかような才能をあたへられたかは彼の言語的能力と關係して來る、がここにはのべない。）然し彼の文章方法は主として直感的であつて、スタイルの理論的方面が意識的でない。現代においてこの點に理論的にも直感的にも異常な能力をもつて居る作家は川端康成氏であると思ふ。氏の文章論を熟讀することは自己のスタイルを發見する上に大きな利益となるに相違ない。

參考書

ミドルトン・マリ「スタイルの中心問題」（植田虎雄譯）
深田久彌「古典精神と現代文章」（本講座組織篇）
川端康成「川端康成集」（第二集隨筆評論）
拙稿「レトリックの再生」（思想昭和九年）

思想とスタイル――北園克衛

「思想とスタイル」と言ふ題目を與へられた場合、恐らく誰もがそうであるやうに自分は二つの解釋を考へる。卽ち（思想）を一般的な意味に解するか、あるひは文學上の（思想）と考へるかである。

一般的な思想と解する場合に於ては、哲學、宗敎、社會學、etc・とスタイルとの關係に眼を觸れなければならない。從つて「思想とスタイル」と言ふ題目は非常に廣汎な部面に亘つて考へられなければならなくなる譯である。

十九世紀以前に於ては文學が未だ文學としての獨立した體系を明確に持つて居なかつた爲めに、そのスタイルは大部分その時代の哲學、宗敎、etc・の思想の影響を直接的に表はしてゐる。從つてその時代の「思想とスタイル」に對する考察に於ては直ちに哲學上の或ひは宗敎上の思想に溯らなければ殆んど明確でない。

然るに現代文學のスタイルに於てはプロレタリア文學の如く、社會學の思想に全く依存する特殊な文學を除いては、一般的の思想の影響は非常に間接的であると言ふ事が出來る。さうして現代のスタイルの運命は殆んど文學に對する認識に依つて支配されてゐると言ふことが出來る。

現代文學の母體となつたとさへ言はれるマルセル・プルウストのスタイルなどは、アンリ・ベルグソンの哲學と一致すると考へる事が出來ると言ふ理由の下にベルグソン的スタイルとさへ批評家は言つてゐるが、

自分は偶然さうした哲學と一致したに過ぎないのであつて、プルウストの文學的認識が必然的にあのモノロオグアンテリュル的のスタイルを生む處の方法を與へたものであると考へる。つまりプルウストのスタイルはベルグソンの哲學から生れたものではなく、プルウストの文學的思想卽ち文學に對するプルウスト的認識からプルウストのスタイルが生れたものであると考へる。

　スタイルに對するこのやうな見方、解釋の角度は現代文學に對する場合極めて重要であるばかりでなく、文學に對する積極的な態度となるものである。なぜならば、現代の文學は既に哲學や宗教の束縛を脫し、それらの美的代言者としての地位を改めて、獨立した理論と使命とを持つた一つの文化的體系となつたからである。またそうである故にスタイルを論じる場合に於ても、そのモメントを一般的の思想體系に求めるとするならば、文學の文化的獨立性を認めない、文學上より見れば極めて無意味な努力と言はなければならないのである。

　言はば文學の文化的獨自性を他の文化的體系の中に解消するに他ならないものである。自分は今ここでそうした文學論を決定的に否定すると共に、文學に對する哲學的解釋や文學に對する社會學的判斷は哲學上の或は社會學上の一部門でこそあれ、文學でもなく文學論でもないと言ふ見界に一致するものであることを告白する。

　かうして自分は現代文學のスタイルは例外なしに文學的思想から生れることを意識する。ゼイムス・ジョイスのスタイルはゼイムス・ジョイスの文學的思想から生れ、D・H・ロオレンスのスタイルはD・H・ロオレンスの文學的思想から生れる。果して文學的思想はスタイルを生むであらうか？　自分は次ぎに文學的思想がスタイルを生むと言ふ理由を明らかにする事が出來る。

そもそも文學的思想とは如何なる思想を指すかを決定する事が必要であり先決問題である。

文學的思想は文學に對する文學的認識に依つて生れる。そして文學的認識は文學が獨立した文化體系であると言ふ前提の下に生れる。政治家が政治史を見る事に依つて政治の變遷とその進化の過程を理解するやうに、文學者も亦文學史に依つて文學の變遷を知りその進化の過程を理解する。この文學史に依つて得た處の文學の進化に對する知見は、その進化の系統に從つて具體的にまた或ひは抽象的に一つの結論に到達する。この一つの結論は一つの文學的思想であると言ふ事が出來る。自分はここで文學的思想を一層明白にする爲めに靜學的に表現した譯であるが、然し乍らこれは一つの方便に過ぎないのであつて實際的には文學的思想は絶えず變遷し相對的に推移するものである事は言ふまでもない。

ともあれ、文學的思想は文學の水平線的な、つまり歴史的な線と、垂直線的な、つまり思索的な線とが交叉する所に位置するものである、と言ふことが出來る。しかも水平線と垂直線は交叉しつつ絶えず移つて行くと言ふことは今日の次に次ぎの今日が存在する如く當然と言はなければならない。

更に文學的思想を平易に表現するならば、文學に對する理解と慾望との綜合的な思考であると言ふ事が出來る。今日の文學に於て「思考」と言はれてゐるものには「文學的思想」を意味してゐる場合が多い。

然し乍ら西脇教授などの文學論の中に出て來る思考と言ふ言葉には心理的な意味で使はれてゐるものが多い。例へば「面白い思考」と言ふ場合には「面白い文學的思想」を直接に意味するのでなく「面白い心理」とか「面白い考へ方」と言ふ意味である。然しそれらを全體的に見るならば、其れは充分に「面白い文學的思考」となる譯である。

文學的思想が小説とか劇とかと言ふ對象に向ふ時、表現すると言ふ必要に從つて技術の問題がはいつて來

る。然し乍ら（如何に表現すべきか）と言ふ事は此の場合に必ずしもスタイルの問題を意味しない。殊に現代の文學に於てはスタイルは文學的思想に對して對立的に存在するものではなく一種の相對的な關係に於て意識すると考へるのが通例であり、一つの特徴である。その樣に現代の文學的思想は文學的技術と有機的な相對的な關係に進化したと言ふ可きであらう。從つて文學的思想は必然的にスタイルを規定し、スタイルは必然的に文學的思想を規定して居る事になる。さうしてこの文學的思想と文學的技術とを交流せしめる機能に對して方法と言ふ言葉が與へられた。この「文學の方法」は、過去の文學に於いても習慣的に、あるひは偶然的に意識されて居たものであるが、「方法」の概念を理論的に規定し、確立したのは極めて近代に屬してゐる。

然し乍ら文學に於いての「方法」は必ずしも科學に於ての「方法」を意味してゐない。しかも科學に於ける方法と同じ意味の方法が文學に於ても存在するのであるが、自分は此のエッセイを單純にする必要上、「思想とスタイル」と云ふ課題と比較的に關係の遠い「方法」に關する部分を割愛する。

ゼイムス・ジョイスの小説「ユリシイズ」が現代文學、殊にダダ以後に現はれた新しい文學のあらゆるスタイルを使驅してゐる事に就いてはあまりに有名である。そこにはフュチュリズムのスタイルもあればシュルレアリズムのスタイルもある。しかもジョイスはそれらの異つたスタイルを極めて切實に位置ずけてゐる。このジョイスの「ユリシイズ」に於けるカレイドスコピックなスタイルを「方法」の概念なしに聯結しようとする事は殆んど絶對に不可能と言つて良いだらう。ジョイスは「ユリシイズ」の一卷を著述するに際してそのスタイルがカレイドスコピックであるやうに、彼の文學的思想も亦カレイドスコピックに變化させたと自分は考へる。かうして彼は「ユリシイズ」と言ふブリリアントな作品を生み出したと考へる。自分がジョ

イスに對して賞讃を與へるとするならば、先づ彼が近代文學の諸傾向に對する驚くべき研究心と理解力である。そして彼の幸運はそれを支持するに充分な強い鋭い腦を持つた事であらう。

彼は隨所に於てダダイストとして書き、エキスプレッショニストとして書き、フュチュリストとして書きシュルリアリストとして書いた。言はばジョイスは一つの胴體の上に一房の葡萄の如き夥しい頭を持つた怪物として「ユリシイズ」を書いた譯である。そのブリリアントな、或ひはカレイドスコピックな彼の文學は全體的に見てダダの多角的な文學的思想に似てゐた。多くの批評家がジョイスの作品を批評するにあたつて(ダダイスト・ゼイムス・ジョイス)とペンを起すのは致し方も無いであらう。

ともあれ近代文學の驚嘆すべきモニュメント「ユリシイズ」を斯の如きメソッドに依つて理解して行く事は安全で且つ科學的正確を約束するものであると自分は信じてゐる。それと同時に「ユリシイズ」の一部面の類似を把へてペトロニウスやプルウストの作品に關係付けて解結しようとする事は一種のペダントリイの滿足にさへ過ぎないと自分は考へる。

自分は文學に於けるスタイルの獨立性を此のエッセイで剔脱した。それと同時に文學的思想の獨立性も共に剔脱したつもりである。さうして最も有機的な、言はば天衣無縫の文學作品が生れるモメントを「方法」に與へた。自分は此の判斷の光りに輝き乍ら誤謬と明確の中間に戰慄するのを覺へる。

然し乍ら思想とスタイルとの關係を究明するに當つて、すくなくも自分の知る限りに於ては此れ以上にロジカルな、サイエンシフィックな方法が無い事を認めない譯にはゆかないのである。

この故に良きスタイルも惡きスタイルも文學的思想を沒却しては在り得ないと共に文學的思想とスタイルとを結合し有機化する「方法」を無視しては在り得ないと言ふ可きであらう。從つてすべての文學的價値の

高低は一に方法の善惡、正確不正確にあるとも言へる譯である。それ故プルウストのスタイルよりもジョイスのスタイルが惡いとか、ジィドのスタイルよりもルイスのスタイルが良いとか言ふ場合には上述のやうな過程を經ない限り單なる趣味の問題に過ぎないものである。また此の故にスタイルに對する美學者流の判斷や原理的な價値標準は極めて現實性に乏しい空想的なものであると言はなければならない。これは他の藝術に於ても當然に適用し得るものであつて、例へば彫刻の場合を想像してみるとよい。彫刻は彫刻家の彫刻的思想とノミ跡とを有機化する方法とに依つて生れるものであるが、それぞれを分析的に見る場合いづれも沒價値的なものである。スタイルはノミ跡の如きものであつてノミ跡それ自體、スタイルそれ自體は沒價値的なものである。

所謂文學者は作品を分辨しそれぞれの構成要素を原則化して如何にもそれぞれの要素が獨立した價値を有するが如くに絕對化した。此の影響は今やあらゆる階級に及びすべての智識層に及んでゐる。そしてあらゆる段階に於ける教育は此の單なる觀念のお化けの示す處を機械的に示してゐるに過ぎないのである。

最後に現代の最も新しいスタイルの傾向に就いて僅かに述べそして此の「思想とスタイル」の小論を終る事にする。

新しい文學の偉大な源泉エズラ・パウンドの周圍にはジョイスが居た。そしてT・Sエリオットが居た。そしてウィンダム・ルイスが居た。最近フェバア・エンド・フェバアから上梓されたルイスの「一すぢの唄」(ワン・ウェイ・ソング)に現はれたスタイルはT・S・エリオットの有名な「荒地」(ウスト・ランド)との時間的距離を非常に明瞭に示してゐる。ルイスの「一すぢの唄」に於ての最も新しい試みは、ジャズ的の要素をスタイルに導き入れた事である。文學の新しいゼネレイション達がその作品の中にアルゴを盛んに使用する事は全部的な傾向であるが、ルイスも

亦「一すぢの唄」の中に勞働者やボッサアのアルゴを隨所に使用し乍ら、それらのアルゴのジャズ的なスピィディな効果を非常に巧妙に生かしてゐる。この新しい試みは從來のスタイルと感覺を全く新しい位置に進化させた、と言つてよい。

惟ふにすべての外國の文學は音標文字に依つて書かれてゐる爲めに、その文學の新しさも亦音樂的効果から始められるのを通例としてゐる。ルイスの「一すぢの唄」に於てもその嶄新さの最も尖鋭な部分は音響的な部分に屬してゐる。從つて日本のやうな視覺的な文字に依る文學とはその傳統を全く異にしてゐるばかりでなく効果に於ても非常に異つてゐるのである。それ故上述のやうな新しいルイスの試みが如何なる程度に日本の文學に影響するかを簡單に述べる事が出來ない。從つてまたそれのスタイルに及ぼす効果を想像する事も困難である。然し乍ら現代の新しい日本文學はこの致命的な困難を克服しつつ今日にまで進んで來てゐると言ふ事實は、ルイスの新しい試みがいつか日本の文學に新しい世界を持ち來らせるであらうと言ふことを自分に信じさせる。

ジャズの驚く可き進歩は遠からず音樂の顏を全く變へて了ふに違ひない。今日に於てすら自分はベトオベンやワグナアやドビュシイを聽くことは退屈であり疲勞さへ覺へる。その精密な技法はカテドラルのプロマイドのやうに自分を考古學的な思ひに誘ふのみである。そして名も知れない作者に依つて作られたタンゴやパッソドゥブルの施律が何て生き生きとして居り、切實な愉快を與へる事か！

「思想とスタイル」に關するエッセイを終るにあたつて、全體的に見て抽象的であつた事を御詫びしたいと思ふ。そして自分としては少しでも多くの角度に觸れて置き度かつたからであると言ふ事を薄弱な理由として申し上げて置き度いと考へる。

藝術的表現の意義と方法——尾崎士郎

表現の複雑性

藝術家にとつての第一の條件は見ることである、——と、ギュイヨーが言つてゐる。彼の說明によれば、「われわれの眼なるものは非常に質問好きのもので、いかなる事物についても必ず質問を發する。茅葺の屋根に掩ひかゝる樹木を見ても、窓際に忘れられた小さい花瓶を見ても、汝は何か、汝は何を語らんとするかとたづねる。予は見る者について先づその歷史を知らんとする。およそいかなる存在においても予をもつともよろこばすものは予がその物について端的に把握する瞬間を越えて尙持續するものである。その刹那の存在をつらぬいてその內部に予をつれてゆくものである。その本來の生命の中に予をみちびくものである。偉大な藝術は事物の精神、言ひかへるならば個體を全體に結び、瞬間を永恒に結びつけるものを捕捉し、且表現することによつて生ずるものに外ならない。藝術品はそれ故吾人の眼にあたる形象の紛糾錯雜を綿密に再現することよりもむしろこれ等形象の中にひき入れられる遠近法によつて成立するものである。」（「理想主義と寫實主義」社學學上より見たる藝術、第一部——大西克禮、小方康正共譯）

ところでこれを具體的にはどういふ風に說明したらいゝか。結局一つの作品を提示するよりほかには適當な方法はないといふことになる。たとへば、ある夜私(筆者)がどこをあてといふこともなしに散步してゐた

とする。その道すがら私は、まるで今まで見たことのない廢屋の前へ出る。そこの破れた垣根のあひだから葉ざくらが白夜の空にぼうつとうかんでゐる。かういふ情景を先づ想像していたゞきたい。そこで私の言はんとするところは私がまつたく途方もなくだしぬけに過去の生活を一ぺんに思ひだしたといふことである。私の過去がこの廢屋と何の關係もないことはわかりきつてゐるが、しかし、それが私の過去の生活としつかり結びついてゐるのである。かういふことは、ある病的な徵候が私の心の上にあらはれたといふ解釋だけで盡きるものではない。といふのは、私は微妙な心の祕密を數かぎりもなく過去の生活の中に殘してゐるのである。それ故現實はその半面を絕えず過去の翳によつて掩はれてゐると言つてもいゝのである。そして私自身は言ふまでもなく觀念的には一人だけの特殊な生活をしてゐるにちがひないが、しかし、それにもかゝはらず生活の實際的方法においては常に一般的な概念にたよるのほかはないのである。そこで私の心の祕密は言葉によつてどんなにはつきりさせようとしても、われわれの平常を支配してゐる感情の中からは現れるものではない。その祕密（事實ではない）を現實の上にさらけ出してみせるところにわれわれの藝術的表現に伴ふ能力の一切があるとも言へるのだ。例へば、私が前記の、道すがらに通りかゝつた廢屋の前で無數の形像をつなぎ合すことによつて一つの事實を感得したとしたら私は明かに過去を現實に還元したことに成功したと言へる。もつとはつきり言ふと、その瞬間に私は過去において生活した事實を回想したのではなくて、あたらしい事實を過去の中に生活したのである。

表現の動機と實在性

かういふ心理を現象的に說明すると、その廢屋はすでに長いあひだ私の心に深い印象を刻みこんでゐたと

言へる。たとへば、アランポォの「アッシャア家の沒落」などに示された表現の動機はかういふ感情にもとづくものであらう。過去の無數の記憶と經驗がわれわれの空想に一つの方向をあたへるのである。かくのごとき現實は、平面的な印象の中には無い。現實はどんな場合においても動いてゐるのではなくて隱れてゐるのだ。かくれてゐる現實を固型化した形式によつてとらへようとするのがまちがひである。現實を表現するためには作者は先づその現實の中にゐなければならぬ。現實から一秒一厘もはなれてゐてはならぬのである。リアリズムの示す客觀性とは人生の現實を十里遠方から望遠鏡で見る技術の謂ではない。過去を回想する能力の烈しさを理解し得ない頭腦が、現實の外に空想を感じたり、ある時代的な用語（概念）として以外に表現形式としての「ロマンチシズム」を假設したりすることは痴愚の極である。かういふ表現能力にとつては回想は常に單なる詠嘆であるにすぎぬ。私はすでにしばしば多くの誤られたる解釋の中で「人生」といふ言葉がまつたく無雜作に「宿命」といふ言葉に置き換へられつゝあることを知つてゐる。これはおどろくべきゴマ化しである。もつとも高い藝術的表現には時間的な意味においての「過去」もなければ「現在」もないのである。唯、表現能力が一つの感情に停滯するときにおいて、「過去」が後退的な姿をあらはすだけである。

情熱の方向

しかし、ある程度の年齡（この場合、年齡といふ言葉は體驗の同意語と解釋するのが至當）に達した人たちは燃えさかる情熱の中にすらも、「過去」を單なる「過去」として見ることができなくなつてゐるとも言へやう。別の言葉で言へば、すべての現世的なるものが「過去」への還元なくしては認識することのできない心理にちかづきつゝあるのである。それだけ生活の翳が深くなり、深さに對する感覺が鋭敏になつてくるが

ためであらう。それ故、未知の人生に對する情熱が逆に過去の回想の中から芽をふいてくるのである。

　そこで、現實は、體驗を一つ一つ積みかさねることの努力よりも、むしろ積みかさねてきた生活への愛惜の中に姿をあらはすのである。これはちやうど守錢奴が一錢一厘の端した金に對しても蟇口のふたをとぢるやうなものであらう。生活を積みかさねる努力に重點が置かれてゐるときは文學的表現は生活的行動と一致する。われわれがある意味の政治的イデオロギーの上に立つ文學の主張を肯定するのは唯、かういふ特殊の狀態においてだけである。しかし、私は以前には宿命觀の重壓を感ずると慌てゝ自分の中にあたらしい理論を呼び起したものである。しかし、今は情熱の方向を、假設された理論よりもむしろ人生的な事實の中に追ひ求める。そして無氣味な人生の、ねつとりとした舌ざわりをしつかりとうけとめるのである。そこで一切の事象が客觀的な實在から主觀的な實在に一變するわけである。例へば、私が廢屋の前でうす氣味のわるい妖氣の中からほがらかなる人生的事實を呼び起す心理が此處において理解されるであらう。それは何の反省も愛惜もなく踏み殘していつた感情の中に未知の將來を感ずるが故である。表現するための情熱が今まで避けて通つてゐたところの、低俗なる野心、人間關係、あるひは愛慾の些々たる事象に對してもぢつと心をひそめて、その糟粕までもしやぶりつくさうといふ要求の上にあたらしい方向を見出してくるのである。つまり、ギュイヨーの所謂「吾人の限にあたる形象の紛糾錯雜を綿密に表現することよりもむしろこれ等形象の中にひき入れられる遠近法によつて成立するのである」

　メリメの「エトルリアの壺」の中に出てくる、オーギュスト・サン・クレールはメリメ自身の映像であるといふことであるが、私がサン・クレールに興味を感ずるのはこの冷徹な人物に對する遠近法の中に作者がゐるといふことである。私は日常の平靜なる生活の中において、サン・クレールのやうな野望に燃えてゐる

逆說家をあまり好きにはなれさうでないが、しかし、それにもかゝはらずこの男と、マダム・ド・クルシイとの戀愛關係が高潮に達してくるとサンクレールは私の眼に途方もなくうらやましい姿をとつてあらはれてくるのである。このことは戀愛といふものがどんなに冷靜で理智的な男の頭腦をも狂はしてしまふものだといふ事實を反證するものであるよりも以上に感情を假設しようとする努力ほど人生にとつて、無意味で阿呆なものはないといふ結論に急ぐために便利である。一體冷靜な人間が女に惚れたり、觀念の中で絶望しきつてゐる男が平氣で貯金をしてゐたりするといふことは予盾でもなければ滑稽でもなく、かういふ反現實的要素が人生の魅力であることに僞りはないが、しかし、同時に逆說の適用し得る人生には常に一定の限界があるといふことにもなる。俳優が舞臺の上で昂奮することができるのは觀客を前にしてゐるからである。(觀客といふのは必ずしも人間の數ではない。道をあるいてゐるときでも、酒を飮んでゐるときでも、絕えず彼に叫びかけてゐる精神を感ずるときだけが舞臺をまもる能力を決定するのである)

それ故、藝術的表現が人生の高い姿を象徵する場合は、舞臺の上の昂奮が通りすぎてしまつてからのことである。觀客が一人もゐなくなつて一人きりになつてしまつてからである(この境地に到つて全世界がはじめて彼の觀客となるのである)一口に言へば、芝居が芝居でなくなつたときに、ほんたうの人生がひらき出されるのである。そして、文學においては本性への認識だけがもつとも重要なものとなつてくるのである。この意味で、文學の迫力は常に「人生への艶書」の中にあると言つても差支はあるまい。對照とする人生面に近づけば近づくほど作品感情は高まつてくるのである。バルザックの創作的情熱は彼の背後にゐる女によつて高められたといふことが言はれてゐるが、しかし女がゐたかゐなかつたかといふことは問題ではない。彼が愛人への煮えたぎる空想に唆しかけられ昂然として窓をひらき深夜の巴里を前にして、ナポレオンが君

臨したと同じやうに今や彼が君臨すべき「幻想の街」を一眸の下におさめたときのバルザックの意慾だけが問題なのである。それは一人の女への艶書が人生への艶書に一變する瞬間でもある。文學にとつては人生的情熱の一切が、此處にいたつて、表現のための手段でしかなくなるのである。

表現の人生的迫力

ある時代感情の中では、文學的表現の高踏性が低俗（通俗といふ意味を含ます）なる文壇野心と手をつなぎあつてあらはれてくるといふことはわれわれのしばしば目擊するところである。さういふ時代が、おのづからにして示す特徴は、同じ内容を語るためのあたらしい表現が次々に姿を變へて登場することである。あたらしい外國作家の、個人的な必然においてのみ許される文章技術の上に普遍性があたへられる。それは時代の動きに對して調子を合せようとする手段であつて、文學的要求が必然のつながりをもつてゐるが故ではない。むしろ、われわれはさういふ動き方によつて文學の本質からますます遠ざかつてゆく結果に急ぎつゝあるのである。しかし、それにもかゝはらず、表現の模倣性はおのづからにして現實を一つの型にはめこんでしまふ。文學を絶えず何ものかの反映として考へる人たちが現實を生活の同意語と解釋するのは度しがたき虚妄である。現實はむしろ文學それ自體であつて、生活はその單なる反映にすぎないとも言へる。そこで「文學とは何ぞや」といふ問題がもう一度ねぢもどされることになるわけであるが、しかし何百ぺんもつともらしい定義を下したところで何事をも說明しつくすことにはならぬのである。唯、漠然とした認識の中で人生を高めるための獨自の方法の發見されるところに文學があると言ふより以上にどんな說明の下しやうがあらうか。例へばストリンドベルヒが長い艱苦の人生をとほりこして「過去」の中にどつしりと生活の根を

おろさうとしたとき彼の心をみたした情熱の姿がもつとも高いかたちにおいて示された文學なのである。

「それは不思議な瞬間であつた」と、ストリンドベルヒは言ふ。「私は眞直に私の青年時代の中へ躍り込んだのだ。そして長い未知の未來が氣味わるく私の上にのしかゝり、私をうかゞつてゐるのを感じ、昔のまゝの希望に對する自己陶醉、昔のまゝの勝利に對する確信と小膽、昔のまゝの力の確信と自己の能力の誤認とを感じた。私は燈火もつけずに椅子に腰かけた。瓦斯燈、私の悲慘さを照したのと同じ瓦斯燈が乏しい光をなげこんで窓框の十字形の影を掛毛氈の上に描いてゐた。」——そこから彼の心境が文學の逞しさを示してくるのだ。「私はゐた！」といふ言葉がどんなに確實な認識の上に立つてゐるか。彼は始めて過去の中にゐる自分を見出したのである。そして、「すべてのものを私の背後に殘してきた。すべてのものを、すべてのものをすべてのものを。そして、それにもかゝはらず、何だつて私は疲れたのか、年とつたのか。いや、戰は昔よりももつと烈しく、もつと眞劍に、もつと大規模に行はれた。進め、絶えず進め！　しかし、以前には私の前に敵があつたとすれば今は前にも後にもそれがあつた。私は前進のできるやうに充分休息した。そして、今この部屋のこの安樂椅子にかけて私は三十年前と同樣の若々しさと戰鬪力とを感じた。唯違ふ點は古い里程表を後にして來たので目的地があたらしくなつたゞけである。停止して後にとり殘された人々は勿論私を引止めようとした。しかし私は待つことはできなかつた。だから私はひとりぼつちで行き、荒漠の地をさぐり、あたらしい道や嶮路を探し求めなければならなかつた。時には蜃氣樓に欺かれてふりかへつて逆戻りをしなければならなかつた。が、後戻りをしてもそれは十字路までゞあつて、それから更に進み直した」（孤獨）

高度の藝術的表現は文字の裏に人生の行爲と體驗が一つの要求となつてかくされてゐなければならぬ。素朴で簡潔な描寫ほど餘韻が深いのは、裏打ちされた人生内容の深さのためである。しかし、作品が直接に作

家の人間を象徴してゐるといふ場合は極めて尠い。それだけ藝術的表現は複雑多岐である。嚴密な意味においては文が人になりきることは一朝一夕の業ではない。すぐれた批評家が作品をとほして作家の人間的眞實を探り出さうとする要求はわかるが、しかし作品の奥にひそんでゐる作者の姿は現實の生活現象の上にうかびあがつた作者の姿とは似ても似つかぬものであることが多い。特殊な性格と環境が藝術的表現の根柢をなすものであることに狂ひはないにしても、しかし人間の眞實はやすやすとかたちをあらはすものではない。このことは作家の生活が感情の絶えざる流動と變化の上に成立つてゐるといふ事實を理解すれば足りるであらう。すべての表現意慾が、現實を分析し解剖することから一歩進んで捕捉すべからざるものを捕捉しようといふ要求に燃えてくるときに、作者自らも意識することのできないあたらしい眞實が姿をあらはしてくるのである。最近、批評の無用論が叫ばれ、作品よりもむしろ作家の人物が重要視される傾向があらはれつゝあることは批評が現象的な政治意識によつて低められた證據でもあるが、しかし、一面から言へば眞實を探求する情熱を失ひつゝあるがためであるとも言へるのである。文學の眞實は作品の中にこそ探るべきものではあつても市井人としての作家の浮動する生活現象の中には求むべからざるものである。私が捕捉すべからざるものといふのは文學の中に高まらうとする意慾であつて、日常眼前を去來する生活の幻影ではないのである。

辯證法的表現の意義と方法
—貴司山治

これは編輯者のえらんだ表題であるが、簡單にいへば「文章の眞の書き方」のことである。

1

文章といふものは、現實のさまざまな姿を文字の上にもう一度表はしてみるところの一つの術である。だから表はされた結果が現實とちがつてゐては、その文章は眞の文章ではないのである。眞實に文章を書くといふことは、あのいひ廻しこの用語を、あゝ飾りかう工夫するといふやうなところにあるのではなく、對象をどうすればあるがまゝに、その通りにゑがき出せるかといふところにあるのである。いひ廻しや言葉の苦心はそのためについて廻るもので、文章道の最大の苦心も奥儀も、たゞ現實の眞實なる再現——といふところにつきる。

しかし、現實といふものは天地自然及びその中に、時間的に連續する人間生活の全體をいふのだから、なかなか豐富で複雜である。その全内容が「文字」をつゞり合すことから成り立つ「文章」といふものにすつかり反映できるかどうか疑問である。いや、たうていそれは不可能なのである。

で、文章といふものは、できるだけ現實の姿を正しく多く文字にとらへてあらはす術である……と解すればいゝと思ふ。

2

隨つて、いゝ文章を書くためには、書かうとする對象をよくよく看なければいけない。

自然主義文學のおこつた當時、表現の方法として、觀照といふことが唱えられた。

觀照とは、觀察からはいつて對象の內部の意義をつきつめ、それをしづかに身に感じるといふことである。そのためには自分の小さなせゝこましい旣成觀念——小主觀——をすてなければいけない、といはれた。作者が物事を觀察するのに自分のさうした小主觀をまじえては、それが邪魔になつて、對象のあるがまゝの姿をみることができないからといふのである。自然主義作家はそれほど「あるがまゝの現實を描き出す」といふことを大切にした。いや、そのスローガンは、實は自然主義文學の根本方法であつた。

そしてこのスローガンの實行から日本でも有名な多くの自然派の作品が生れたのである。

たとへば花袋の「蒲團」「田舍教師」。藤村の「破戒」「家」。秋聲の「爛れ」「黴」。獨歩の諸短篇、等みなそうである。

自然主義文學の成功とは、いひかへれば文章の眞實なる書き方をつかんだことであるともいへるのである。

3

「あるがまゝの現實を描き出す」といふことは、たしかに文章道の極意の一つにちがひない。だから、いゝ文章を書かうとするのには、最初はだれでもみなこの方法を實行するのにこしたことはないのである。

しかし、その際くれぐれも忘れてならないのは、同じ「あるがまゝに描く」といつても、不忠實にいゝか

げんに觀たまゝでもあるがまゝにかけるし、忠實につぶさに對象を觀察した上でかく「あるがまゝ」の描き方もあるし、われわれのいふのはその後者でなければならないといふことである。

卽ち、觀察といふことが非常に大事なのである。自然の現象に對して、非常に細かな觀察をした結果、とても生き生きとあるがまゝに、自然といふものを描き出した例を左に引かう。

烈しい西風が目に見えぬ大きな塊をどうつと打ちつけては又ごうつと打ちつけて皆瘦こけた落葉木の林を一日苛め通した。木の枝は時々ひうひうと悲痛の響を立てゝ泣いた。短い冬の日はもう落ちかけて黃色な光を放射しつゝ目叩いた。さうして西風はどうかするとぱつたり止んで終つたかと思ふ程靜かになつた。泥を千切つて投げつけたやうな雲が不規則に林の上に凝然とひつゝいて居て空はまだ騷がしいことを示してゐる。それで時々は思ひ出したやうに木の枝がざわざわと鳴る。(長塚節「土」)

これは北に近い國の冬の一日の描寫である。「烈しい西風」が「やせこけた落葉木の林」にあたる光景を「大きな塊をごうつと打ちつけては又ごうつと打ちつけて」といひあらはしたのは、實際の光景をじつと眺め入つてゐるものゝ眼に映じたありさまに違ひない。「落葉木の林を一日苛め通した」この「一日苛め通した」といふ表現は作者の主觀を以てする形容であるが、これが又觀察の結果から生れた實感のこもつた生きた形容である。「木の枝は時々ひうひうと悲痛の響を立てて泣いた。」といふのも同樣である。

まもなく黃色な光りに目叩く(風にゆれる林に當る光りが一緒に動いて、あたかも落日そのものがまばたきをしてゐるやうにみえるのをいつたもの)夕方になると風がとぎれてきてだんだん靜かになる。しかしこゝで作者の犀利な觀察の眼は少しも曇つてゐないので、林の上にたれ下つてゐる泥を千切つたやうな雲を見

出し、「時々は思ひ出したやうに木の枝がざわざわ鳴る」のは、空の上の方にまだ風がやんでゐないのに違ひないと感ずるのである。

自然の動きのすみずみにまで觀察の眼をそゝぐことによつて、このやうに生々とした「現實のあるがまゝの姿」が書けるのである。

そして、こゝに大切なことは觀察といふことは、あらはれてゐる事柄をたゞ並列的に、記錄的に見てとるといふことではなく、個々のあらはれの相互の關係をみてとることなのである。

もし「土」の作者が上掲の、自然の描寫にあたつて、烈しい西風が林にうちつけ林が悲鳴をあげてゐるその風と林の相互の關係を描寫しなかつたら、生きた自然はあらはしえなかつたらう。更にそこへ西日があたつてちらちらまばたきつゝ次第に風がやみ、あたりがしづまり唯時々思ひ出したやうに木の枝が鳴るのは、地上ではやんだ風が天上ではまだ騷いでゐる――その證據に泥を千切つたやうな雲が林の上に垂れてきてゐる――といふすべての相互の作用や關係をよく見つけ出して書いてゐるから、この描寫が實にこん然と生きてくるのである。

目の前の自然の動きですらかうした相互作用、因果關係といふものが巧みに織りなされてゐる。ましてもつと複雜な人事、社會の錯綜した現象を描くのには、この何倍もの觀察の努力――その因果關係をつきとめて、それをできるだけ心得た上で描くこと――がぜひとも必要である。

(一) 自然にあつても、社會にあつても、現象と現象は、必ず相互に何等かの聯關を有してゐる。

(二) 全體の世界の動きの、吾人の眼に映ずるそれぞれの部分が、個々の現象であるとみるのこそ正しいのである。

このやうな、全體と部分との關係の正しい認識を豫め持つてゐることが、觀察の土臺となる。觀察々々とひと口にいつても、物事を觀察するその正しい方法がなければ觀察できないのである。その方法となる土臺が(一)と(二)のやうな認識である。

勿論、われわれの世界は、自然も社會も渾然たる全體であつて、個々の現象はそれぞれその全體に對する何等かの關聯を持つてゐる――といふ認識は、一つの抽象的ないはゞ定規である。生きた物事をたえずいつでもこの定規ではかるのは間違ひではないかといふ疑念も起きてくる。

しかしこの定規は、現實の生きた世界の本質に對する多くのすぐれた人々の度重なる經驗の蓄積から抽き出されてきた定規であつて、決して狂ひはないのである。たゞ使ひ方が大切である。この定規を物事の觀察に際してたゞむやみにおしあてたとて役に立つのではない。

ではどういふ風にこの定規を使ふか？　觀察の方法の使ひ方――について語らう。

4

前にあげた「土」の作者の文章でわかるやうに、對象をよく看てゐるならば、おのづと、これとあれとの關聯、相互作用――それからの變化――といふものが、發見されてくる。

この發見が大切なのである。辯證法的事實（現象と現象との相互關係、作用、變化等）は、人が發見しようとしまいとそれにはかゝはりなく存在してゐるものである――とは有名なる唯物論者の言葉であるが、同時にそれは唯物論者でなければ發見できないわけではない。「土」の作者は唯物論者ではなく、唯物辯證法をよく知つてゐたわけでもないのだが事象を非常に熱心に忠實に觀察したからその自然現象についてある程度

の辯證法的事實を發見してゐるのである。

現實の眞の姿——眞實——といふものは、この辯證法的事實といふことに外ならない。そして、現實の眞の姿は、かういふ辯證法的事實をある程度まで發見することによつて、だれにでも文章に表現できるのである。觀察には發見が伴はなければならない。發見する所まで觀察をつゞけること——これがさきの定規の有効な使ひ方なのである。しかし、十分に觀察しても別に大したことが發見できない場合もある。たとへば百姓の一家がある秋の日野良に出て働いてゐる場面である。これはたゞ普通の事柄を刻明に描いてあるだけで別段珍しい發見はないやうである。

暮色が最早迫つて來た。向うの田の中の畦道を歸つて行く人々も見える。(中略)

秋の一日の烈しい勞働は漸く終を告げたのである。

まだ働いて居るものもあつた。勘之進の家族も急いで働いてゐた。音作は腰を曲め、足に力を入れ、重い俵を家の方へ運んで行く。後には女二人と省吾ばかり殘つて、籾を振つたり、それを俵へ詰めたりしてゐた。急に「かあさん、かあさん」と呼ぶ聲が起る。見れば省吾の弟、泣いて反返る兒を背負ひながら、一人の妹を連れて母親の方へ駈寄つた。「おゝ、おゝ」と細君は抱き取つて、乳房を出してくはえさせて

「進や。父さんは何してるか、お前知らねえかや。」

「俺知んねえよ。」

「あゝ。」と細君は襦袢の袖口で眶を押拭ふやうに見えた。(中略)

「母さん、作っやんが。」と進は妹の方を指しながら叫んだ。

「あれ。」と細君は振返つて、「誰だいその袋を開けたものは――誰だいお母さんに默つてその袋を開けたものは。」

「作ちやんは取つて食ひやした。」と進の聲で。

「眞寶に仕方がないぞい。」と細君は忿氣を含んで「その袋を茲へ持つて來な――これ、早く持つてこねえかよ。」

お作は八歳ばかりの女の兒。麻の袋を手に提げた儘、母の權幕を畏れて進みかねる。「母さん、お呉んな」と進も他の子供もせがみつく。省吾もそれとみて母の傍へ駈寄つた。細君はお作の手から袋をうばひ取るやうにして

「どれ、見せな――そいつたツても、まあ、情ない。道理で先刻から温順しいと思つた。すこし母さんが見て居ないと、すぐにこんな眞似をする。默つて取つて食ふやうなものは、泥棒だぞい。――盜人だぞい――(中略)」

かういつて袋の中に殘る冷た燒餅らしいものを取り出して、細君は三人の兒に分けて呉れた。

「母さん、俺にも。」とお作は手を出した。

「何だ、お前は。自分で取つて食つて置きながら。」

「母さん、もう一つお呉んな。」と省吾は訴へるやうに「進には二つ呉れて、私には一つしか呉んねえだもの。」

「お前は兄さんぢやねえか。」

「進にはあんな大きいのを呉れて。」

「いやならよしな。さあ返しな。機嫌よく母さんの呉れるものを貰つた例はねえ。」

進は一つ頬張りながら、やがて一つの燒餅を見せびらかすやうにして「省吾の馬鹿――やい、やい。」と呼んだ。省吾はいまいましいといふ樣子。いきなり駈寄つて、弟の頭を握拳で打つ。弟も利かない氣。兄の耳の邊を打ち返した。二人の兄弟は怒のために身を忘れて、互に肩を聳して、丁度野獸のやうに格鬪を始める。音作の女房があはてゝ二人を引分けた時は、兄弟ともに大きな聲を揚げて泣叫ぶのであつた。

「どうしてまあ兄弟喧嘩をするんだねえ。」と細君は怒つて「さうお前達に傍で騷がれると、母さんはもう氣が狂ひさうになる。」

これは島崎藤村の「破戒」の一節である。一見しては何の「發見」もないやうであるが、こゝに描かれてゐる百姓の一家が、小さい自作農で、のらくらの父親がゐてちつとも働かず、勝氣な母親が澤山な子供を育てながらあくせくしてゐる有樣が目にみえるやうである。その外には何の奇もないものであるが、しみじみと繪のやうによくかけてゐるが故に讀む方の連想で、この「破戒」の書かれた明治末年の日本の小農階級全體の姿がこゝに書かれた一家の背後にありありと感じられるのである。

作者は別にそこまでのつもりでこの場面を描いてゐるのではない。しかしある場合には目前の事象をつとめて忠實に細かい點を見落しなく描くならば、別に何も發見しないやうにみえても、作者の豫期しない更に大きな現實――こゝでいへば當時の日本の小農階級の生活の有樣がこれだけの事象の中によく代表されてゐること――が髣髴とするに至るのである。

もし、藤村氏がこの場合、これだけの光景を描くのに、日本の小作階級全體の姿を表現したいといふこと

から、ムリに不自然なことを書きこんだり、よけいなことをつけ足したり、事柄をくどくどと說明したりしては却つて失敗するのである。

觀察は發見が目的であるが、發見といふことに事寄せて、ムリなつけ足しや、說明を加へるならば、その瞬間に描寫は虛僞となる。少くとも現實を曖昧にしたことになるのである。

このことをよく氣をつけて、さきにいつた事象の見方、觀察の仕方についての「定規」は、これを對象に向つて外からおしあてるのではなく、作者の頭の働かし方、觀察の仕方の暗示として、導きの絲として、生かして使はねばならないのである。

5

話を少し前へ戻して——自然主義文學は、その起つた當初には現實をあるがまゝに、小さな主觀をまじえずに描き出すといふ態度、方法のために成功した。

しかるにその後だんだんその通りに行かなくなつて、行詰り、衰へてしまつた。今、自然主義時代の著名な作品を讀み返してみると、何故行詰り、衰へたかといふことがよくわかるのである。現實をあるがまゝに描き出す方法——をはじめからこれらの作者はさほど完全に持つてゐなかつたといふことが、その作品についてみればよくあらはれてゐるからである。前にのべた「土」を例にとつてもいゝ。「土」は日本自然主義文學の代表作の一つであるが、すでに例にひいたやうに、その自然描寫などは大へんすぐれてゐる。いはゞ唯物辯證法的な物の見方をすら幾分してゐるといへるのである。

ところが「土」の作中にあらはれてくる物語といふのは、ある貧農の一家の生活なのである。その一人一

人の家族の性格や、お互ひの關係などを實によく、作者の小主觀をまじえずに、客觀的に描き出してゐる。しかし、もし一人の小說作者が、これだけ刻明に貧農の生活を隅から隅まで描いたとするならば、少くともかれらの貧困や物惜しみや勤勉や因循や、要するに勞多くして効少いその不幸な生活がどこからきてゐるかゞ、之をよむだれにもしみじみとわからなければ嘘なのである。その最大の物質的原因は收穫の五割以上を地主にとられてしまふ小作制度と、農作物の價格と工業製品價格の不つり合ひによる農家經濟の蒙る壓迫とにあることは今日ではだれもが知つてゐる常識である。所が「土」にはその點が十分に書けてゐないのである。而してかうした原因は、自然現象ではなくて社會制度上の現象である。自然主義文學は自然現象に關しては可なりその「あるがまゝの現實を描く」といふことに成功してゐるが、一歩社會現象に足をふみ入れると忽ちその神通力を失なつて何事も解明しえない位に無能力なのである。

自然主義文學の精神をそのまゝ受け繼いでゐる現代のいはゆる純藝術派の作品（これを總括してブルジョア文學とよびなす）は今に至るもやはりその通りである。

ごく手近かな所で一例をあげよう。「改造」（昭和九年六月號）に岡田禎子氏が「數」といふ戲曲を書いてゐる。

その筋は、信州の山の中のある村で、不景氣のためこれまで二圓だつた織賃が二十八錢に下り、身を粉にして働いても樂にならない貧しい百姓娘が、お盆が近づいて晴着がほしい。そこへ町から呉服物の行商人がやつてくる。そして明石の浴衣を荷の中から出して、しきりにすゝめる。しかしそれを買ふのに半分の錢もない。そこで娘は機屋（はたや）からたのまれて織つてゐる反物二反をそえてやつと行商人から明石ちゞみを買ひとる。そのあとへ機屋の手代のやうな男が織り上つた反物を集めにやつてくる。當然今行商人に渡した二反が足りない。娘は俄かに狂言であはてふためき今行商人が來てゐたがぬすまれた…といつて騷ぐ。

さういふ同じ騒ぎが村ではもう一つおこる。村中總出で、その行商人をとらへよつてたかつて袋叩きにしようとする。ひどい目にあふのは行商人である。かれは町では相當やつてゐた呉服屋だつたのが近年の不況で沒落して行商になつた善良な男である。娘たちのペテンにかけられ、やつきになつて村人といひ爭ふのだが、爭へば爭ふ程「貴樣は泥棒だ！」とみんなに取卷かれ、すでに命も危い所へ、前後の事情を察した賢い地主の老人が出て來て村人をとり鎭め、娘と行商人との取引を元へ戻し何もなかつたことにし、どちらも傷つかぬやうに、解決する――といふのが筋である。

不正なのは娘と、娘を支持する村人たちの方で正しいのは行商人の方だが、一人の正義は大勢の不正義にかなはない――といふのがこゝに描かれた一幅の現實の事象に對する作者の「發見」した解釋である。

しかし、娘が行商人をだまして村中の騒ぎとなるまでの一番大きな原因が二圓の織賃が二十八錢に下り貧しい娘とその一家がやり切れなくなつたことにあるのはよめば判るとほりである。だからもしこの現實の出來事を正不正で裁くならば、織賃を不當に引き下げた機業家が一番責任を負はねばならない。

こゝで農村へ入りこんで安い賃銀でその子女の勞働力を搾取し、農村一般の經濟的餘力をなくしてしまひそのために折角の生産品の捌け場がなくなるにつれて次第に亦賃銀を引下げつゝ自ら加速度的恐慌に陷る資本主義最近の自己矛盾といふものが明瞭に現はれてゐるのである。

そして戯曲「數」に描かれてゐる現實の眞の意味は、そのあるがまゝの姿は、この點にあるのであつて、決して一人の正義が大勢の不正義に壓せられるといふやうな意味にあるのではない。「數」といふ表題にうかゞはれるこの作者の主觀は、作者自身の描いた現實の眞の意味にちつとも一致しないのである。

今日のブルジョア文學は、自然主義の勃興期においては「あるがまゝの現實を描くためには小主觀を排除

せよ」といつた所からすら墮落して、現實に一致しない小主觀を讀者におしつけるやうに表現してゐる場合が頗る多いのである。

隆盛期においてすら自然主義文學が可なりありのまゝに描き出せたのは自然現象についてだけであることは今もいつた通りであるが、人間についても、人間の自然性の方面――肉慾とか本能とか――には大へん鋭利なメスをふるつて大きな成功をみせてゐるにかゝはらず、自然主義がその最隆期からだんだん衰へて今日の低下した「純藝術」派文學に至るすべての時期に亘つて、ブルジョア文學は、人間の社會性――その階級的經濟的關係――については、比較にならぬほどの無能ぶりを示してゐる。

こゝに自然主義文學の破綻の大きな要因があつたし、それ以後のブルジョア文學が、文學そのものを發展せしめえない理由があるのである。

で、諸君が今後文學をやる場合には、自然主義以後のブルジョア文學が何等手をつけることなくして殘してしまつた方面――社會現象に對する大膽にして卒直なる觀察、認識を以て、現實のより一層の眞相を赤裸々に描き出すやうに努力されることが、歴史的な仕事となるわけである。

文章を正しく書くといふことは正しい人類の文學を創る大きな仕事そのものである。このことを特にいひそえておかねばならない。

☆實踐と方法

起筆の要領と方法――八波則吉

一

起筆の要領は、文章の種類に依つて違ふ。

文章の中には、型の極つたものがある。例へば書簡文の如きは、頭書、時候の挨拶、本文、末文等、大體様式が定まつてゐるから、普通の場合は、此の様式に従つて書く。卽ち、先づ「拜啓」と頭書を書いて、「暑くなりましたが、皆様お變りはありませんか」といつたやうな時候の挨拶を書いて、それから本文にかゝる。昔は「一筆啓上」と書き出したものだ。今でも、氣の張つた手紙は、「謹啓。陳れば時下猶暑の候 御尊家皆々様御揃ひ御無事御消光被遊候段大慶至極に奉存候」式に、書き出すのも決して悪くはない。禮は型である。型を守るのは卽ち禮を重んずる所以であるから。

しかし、型に入つて型を出るところに文の變化があり、趣味がある。故に、同じ書簡文でも、時には型を破つて、「拜啓」も「前略御免」もなく、「君、突然だがね、明日午後二時から甲子園で…」と云つた風に本文から書き出すのも面白い。

食ふもの、曰く僑四、曰く奇顯、曰く眞折、曰く寅彦、曰く虛子、曰く漱石。
午後五時半までに御來會を乞ふ。
牛の外に何も食ふものなし。

つい全文を掲げてしまつたが、これは夏目漱石先生の招待狀である。漱石は文豪の書簡文だけあつて、垢拔けがして、氣が利いてゐる。但し此の種の、型を破つた書簡文は、大抵自分と同輩若しくは後輩に寄せる場合に限り、先輩に奉る場合は、矢張り禮を失はない程度に型を守るが宜しい。

二

次に、說明文の如きも、大體型が極つてゐる。例へば「日本精神について」說明する場合は、先づ「日本精神とは何か」といふ說明から筆を起す。「筆」といふ題を課せられた小學生が、「筆は竹と毛にて作り」と書き出すやうなものだ。平凡は平凡だが、これなら、文の大道だから、誰にも間違ひなく、行く處まで行くことが出來る。恰も繭の絲口を見つけて絲を取るやうなもので、緒言から本論に入り結語で閉ぢる。條理井然一絲亂れぬ論理的文章が成立するのである。「ハコニハ」といふ說明文――「コレハワタクシノハコニハデス。コノタカイトコロハ、ヤマデス。コノヒクイトコロハ、カハデス。ヤマニハ、キガウヱテアリマス。カハニハ、ハシガカケテアリマス。」これを幸田露伴博士が、國定讀本の中で一番整つた文章だと激賞されたことがあるが、此の筆法で書けば、どんな長い論文でも、一通り纏まつたものに仕上げることが出來る。起筆の要領は此處にあるのだ。卽ち其の解題から筆を起すのである。

日本精神は、日本國家の依つて立ち、日本歷史の依つて成るものである。卽ち國家を支へ、歷史を貫くものである以上、歷史の隨所に之を見得るものであるが、しかも時に盈あり虛あり、顯あり晦あつて、自ら一張一弛を免れない。

これは文學博士平泉澄氏の「日本精神」の起筆であるが、解題から始めて、說明文の大道を踏んだものである。蓋し「起筆の定石」と謂つてよからう。

三

次は、趣味の文。

趣味の文は、感情の文で、取りも直さず文學的文章のことである。感想、紀行、小品、寫生、其の他荷も人の感情に訴へる文章は、戲曲、小說などに至るまで皆此の種類に屬するのであるが、此の種類の文章の起筆法を大別して、冒頭法と破題法とに二分する。

冒頭法は、前置を書く起筆法である。例へば高山樗牛博士の「世界の四聖」が、「生れて一代の宗師となり死して百世の儀表となる、聖人にあらずんば誰かこれを能くせんや」を冒頭として、さて「釋迦、孔子、ソクラテス、キリストの四聖、世呼んで世界の四聖と稱す、宜なるかな」と、本題に入るが如き筆法である。

三宅雪嶺博士の「元寇」は、

日露戰役の酣なりし時、朝廷は北條時宗に從一位を追贈せさせ給ひぬ。

を冒頭とし、森鷗外博士の「サフラン」は、

名を聞いて人を知らぬといふことが隨分ある。人ばかりではない、すべての物にある。……

を冒頭としてある。

之に反して、冒頭を置かずに、直ぐに本題に入る起筆法を、破題法といふ。

薄田泣菫氏の隨筆集『草木蟲魚』や『大地讃頌』などは、自分の愛讀書であるが、今改めて其の起筆法を檢討するに、冒頭法と破題法とか殆ど相半ばしてゐる。破題法の適例一二を紹介すると、「蘆の若葉」は、

蘆の若葉が風に歌つてゐるのを聞くほど、氣持のいいものはありません。私は氣分がふさぐ時は、いつでも蘆を見に出かけます。近くにそれが見つからない時には、頭のなかで想像してみます。すると、大抵の場合、氣持はぢきによくなります。

「鱧の味」は、「鱧の味がうまくなる頃となりました」で書き出してあり、「蛇」は、「そろそろ蛇が穴を出るころとなつた」で書き出してある。短い文章は單刀直入式に、破題法で書いてあるかと思へば、强ち左樣でもない。反對に、隨分長い文章で、破題法になつてゐるのがある。例へば「雷」の如きは、比較的長篇だが「雷が鳴り出しました」で筆が起してある。

四

これも薄田氏の隨筆で讀んだやうに記憶してゐるが、或人が畫家の大雅堂に、繪をかくには、どんな所が

一番むづかしいかと問いた。すると、大雅堂が、繪の一番むづかしい所は、紙の上に何一つ描いてない所だと答へたとか。面白い答と思ふ。繪では最初の一點又は一線、これが一番むづかしいのである。文章道でいへば、起筆の方法であるのだ。冒頭法で行くのか、破題法で行くか、此處が一番むづかしいのである。詩では最初の一行（First line）を大切にするのであるが、散文でも同じ事、最初の一行は、よくよく考へた上で始めなければ、文が中途で行詰つて了ふ。豫定の行數又は頁數に及ばないうちに、二進も三進も行かないやうに筆が縮まるのは、大抵の場合、書き出しが惡かつた結果である。で、理想を云へば、最初の一行に筆を染める時には、既に最後の一行まで、ほゞ見通しがついてゐるべき筈だ。しかし、これは只理想である。實際は、まあ是ならどうにかなるだらう位のところで筆を起すのであるが、少くとも短篇、わけても教室又は試驗場に於ける卽席文の如きは、大體結論まで見通しがついてから筆を起さなければ、所謂「行き當りばつたり」の文になつて、文意の一貫がなく、支離滅裂な惡文で終る惧がある。

自分は時に、次のやうな事を實行してゐる。卽ち、短い文章は、結語から先に考へて、之を紙片に書いて置いて、其の結語に對する適當な語句を選んで筆を起すのである。例へば「楠木正成」を書くのに、先づ「正成は實にえらい人である」といふ結語を得て、それから、正成のえらい事を、時間と紙數の許す限り書くのである。これでは起筆の要領ではなくて、結語の要領の樣に聞えるかも知れないか、結語と起筆は非常に密接な關係があるもので、起筆を顧みて文を結ぶことが大切な心得なら、結語を作つて置いて、之に向つて起筆するのも亦大切な心得でなければならない。斯くすることに依つて、文に照應があり、脈絡貫通して、條理井然たる文章が出來上るのである。

讀本は文の種々相を敎へるものである。從つて、各課、其の內容に應じて種々の起筆法が用ひられてゐる。今試に國定敎科書の任意の一卷を例に取ることとして、自分が專ら其の編纂に關係してゐた卷六を開いて見る。第一課の「俵の山」は、

「今年はほんたうにほう年だ。今の分では去年より七八俵もよけいに取れさうだ。」

「さうです。新田が大へんよく出來ました。來年もやはりあの稻を作りませう。」

朝飯の時こんな話が出ました。

父子の對話から始めてある。對話から始めた文章は、隨筆や小說などには例がある。讀者の肩を凝らせない効果があるものだ。第二課「日本の高山」は、全文が對話で成立つてゐるから、脚本と同樣である。第三課「ヤクワントテツビン」は、文の主要部は、藥鑵と鐵瓶の會話であるが、起筆は「或晚人ガネシヅマツテカラ、金物屋ノ店デ、ヤクワントテツビンガ、ジマン話ヲシ合ヒマシタ」と、地の文で始まつてゐる。小說の起筆法は、十中八九は此の筆法である。以下、韻文三篇を除いた二十二篇の散文中、地の文ばかりのものが六篇、對話文が二篇、其の他の十四篇は地の文と詞と交錯した文章であるが、詞で始まつたのは只一篇、他の十三篇は、悉く地から始まつてゐる。卽ち前記「ヤクワントテツビン」のやうに「地」から始めて「詞」に入るのが、世間に最も廣く行はれてゐる、趣味の文の起筆法であるのだ。

六

最後に、「ぽつと出主義」と稱する起筆法を紹介しよう。「ぽつと出主義」は其の名の示す如く、ぽつと出る主義である。讀者に何等の豫告も與へず、闇打的に、思ひも寄らぬ所から書き出す方法である。國定讀本卷七第二十課「マリーのきてん」が、

あわたゞしくかけこんで來た者があります。見れば自國の兵士です。

「かくして下さい。敵が追つかけて來ます。

マリーは、どうかしてかくしてやりたいと思ひました。けれども・・・

と書き出してある如きが其の適例である。文章の中には、其の內容に應じて、時には斯うした奇想天外より出る「ぽつと出主義」の文章もあつて宜しからうと思ふ。此の名前こそ自分が附けたのであるが、其の實は、「蜀山兀として阿房出づ」と書き出した阿房宮賦にも先例があつて、破題法の一種であるのだ。

文章發展の自律性・他律性──本莊可宗

私に與へられた課題は、文章發展の自律性・他律性、といふことである。

文章の自律性、他律性といふことはいろ〳〵な意味を、從て、問題を含むでゐる。思ふに、文學精進の究極の目標も、自らの文章の自律性を完うするにあるとも言へやう。文學としての高度と低級と、或は、完全と不完全と、または傑作たると駄作たるとの差は、確かに作者の文章が自律的なものであるか他律的なものであるかの差に懸つてゐるやうにも思へる。

1

文章の自律性といふことは然らばどういふ事であらうか。

文章の自律性とは、言ふまでもなく、文章に作者の個性を生かすことである。個性を表現することである別な言ひ方をするならば、作者が自らの身にぴつたりとしたスタイルを持つことにもなる。

美人を形容して、起てば芍薬、座れば牡丹と始めて言つた人は確かに天才であつた。然し、二度目にそれを借用して喋舌つてゐる者は馬鹿である――有島武郎氏は斯ういふやうな事を言つてゐられたが確かに爾うである。前者では、その言表は、自分を表現してゐる。併し、後者ではその同じ形容が、他人からの借り物

になつてゐる。つまり、自分の言葉を發見し、自分の言葉で表現してゆくのが、天才であり、自律的な文章であり、文學精進の最後なのである。

人は自分の言葉を發見するのに一生かかる。優れた人は生れながらにそれを持つてゐるであらうが、凡庸の人は一生かかつてもそれを見出し得ないであらう。彼はつねに他人の言葉で語り、自分を他人によつて發見され代辯されるのを待つてゐる。彼は當時の社會の通用語でのみ語り合ひ、その時代の通用感情で感じ、共通觀念でのみ考へる。其處に自分の言葉、自分の表現、自分のスタイルが無い。

固より通用感情で感じ、共通觀念で考へることその事は何も惡いことではない。人間が一定時代の歴史的規定のなかに生きてゐるものである以上當然の事である。ただそれが自分の個性を通ほして感じられてゐるか、ただ無反省に機械的に公定的な考へ方に從つてゐるだけなのか、そこに、同じく共通的な感じ方、考へ方をしてゐても、自律性があるか無いかの區別が出てくる。

2

新しい形容詞を現はすことは、新しい世界を發見したことである。新しい感覺でものを見なほすことは、新しい世界が新たに展示されることである。

同じものを在り來りの眼で見てゐるならばそのものも、その眼も共に死んでゐる。それはただ「舊いもの」の存續に過ぎない。吾々は「何でもないもの」として見過してゐるものである。けれども、それを別様な、新しい味ひ方で味つてみると、それはそのまゝ、新しい別個のものである。その、舊いものも、新しい感情で見なほされるときは、それは一つの「新しいもの」になる。新しい感情と新しい感覺とは、つねに物に新

しい面を見出してゆく。新しい世界がそこに創り出されてゆく。吾々は、昔から凡庸の人々にとつては何の變奇もないこの自然から、この人間のなかから、限りなく新しい面を見出してゆく。そして限りなく新しい世界を開拓していつて、人々に之れを頒ち與へる。文學はつねにコロンブスである。

新しい感じ方の發見は、新しい一つの世界の開拓である。新しい味ひ方を見出したことは新しい宇宙を見出したことである。文學にあつては、ものの世界、題材、よりか、ものゝ味ひ方、感じ方の發見が基礎である。文學は科學でない。そこでは新しいものを發見するとは「物」や「事件」や「世界」の新しい發見を必しも意味しはしない。同じものに對する舊き感じ方に對して、新しい感じ方の發見が、新しい世界の發見である。

文學するとはつねに新しい面を發見してゆく事である。新しい感情を創り出してゆくことである。新しい感情は、自らの言葉をもつて生れてくる。この自分の言葉を以て自分（感情）を表現してゆくのが、文章の自律性である。新しい形容詞とは、自分の感情を自分の言葉で表現することである。であるから新しい形容詞が生れてくることは、新しい感情、感じ方、見なほしの生れ出たことであつて、そこに、新しい世界が人々の前に現はれ出たことになる。

作家が自らの獨特の形容詞を持たない事は、自らの獨自の感じ方を持たないことである。自分獨自の世界を發見して、之を大衆に紹介するだけの力が無い事である。――しかし之が反對にゆくと一層危險である。といふのは、自分が世間の人の眼を開かしてやつたところの一つの形容詞といふのは、自分獨自の感じ方でものを感じたその成果であつて、その逆ではない。矢鱈に人の使はない所の奇言を弄して新しい表現をしたやうに思ふのは愚かなことである。表現や形容やスタイルは自分の個性の、獨自な發見の自然な現はれであ

つて、たゞ表現や形容やスタイルに新味を見せることに苦心するのは誤つてゐる。さういふ苦心によつて出來た表現や形容やスタイルによつて、新しい世界の發見されたと思ふのは間違ひである。新しい世界、新しい感情が先づ生れて、それの自らな、止むを得ない流露が自然と自個のスタイルとなり、新しい形容となり表現となるのである。

凡庸な詩人や作家は、つねに此の逆顚をやる。何も新しい感情でものを見なほし發見したのでもなく、新しい世界を見出したのでもないのに、ただその流露であるべき筈の表現やスタイルや形容詞の新造にのみ腐心する。從て、そこでは文學はたゞ言葉の虛しい綾にしか過ぎなくなる。そこにはたゞ仰山な誇張や、空虛な感情、興奮の衒ひや、嫌に氣取つたゼスチュアがあるだけになる。これが、文章の他律性とも言ふべきものであらう。

表現が自然に出てくれば自律的であるが、表現に腐心すれば他律的である。もつとも、自分の新しい感じ方で見出したところのものに、未だしつくりと之れに相應しい表現スタイルが見出し得ずに苦しんでゐることは、必しもたゞ虛しい形容詞や表現や文章の形に腐心するのとは少し違がふ。言はゞこれは、自分の個性が自分に適はしい衣裝を作り出す爲めの生みの苦しみでもある。さういふ意味の、表現の腐心は必ずしも他律的だとは言へない。それにしても、本當の感動は、自ら自分の表現を以つて生れ出てくるものである。表現のあれやこれやの腐心は、未だ感動が不充分であり、燃燒が充分でないことから來てゐる。爾ういふときには表現の苦辛よりか、更に立ち還へつて、感動をもつと深く掘り下げる方へ努めた方がいゝ。

それは俳句によつて示唆されるところのものである。文章の自律といふことは、自己と對象とが二つになつてゐないところ、自分と對象とが一つになつてゐるところ、をそのままに表現することである。

自分と對象とが一つになつてゐるとは如何ういふ事であるか。私はここで「見る」といふことを例にとつて語らう。見るといふことは、一寸考へると、見る人と、見られる物（例へば机）との間に行はれる動作のやうに考へられる。人間が見る、机は見られる、人間と机とがあつて、その間をつなぐものが「見る」といふ働きのやうに思へる。けれども、眞實は爾うではない。「見る」といふ働きが最初に在り且つ全部である。その見るといふ働きを反省すると、見る者と見られる物との二分が出てくるのである。文法では I see a desk となつて、See（見る）といふ動詞は「私」と「机」との間に小さく挾まるが、眞實に於ては、See（見る）が全體であつてその中の二項が「私」と「机」とである。

しかも「見る」といふ働きはつねにその內容といふか或は對象といふか、ここでは「机」であるが、さういふ見られる物と不可分に在るものである。「見る」卽「机」である。「机を見る、」といふのは抑も反省しての事である。私共は、「見る」といふ事と「机が在る」といふこととを別個に經驗してはゐない。固より「私が」見る、といふやうな事は反省の後の事である。「見る」に於ては、見る者（能動）と見られる物（被動）とは一つである。この一つが卽ち「現實」である。吾々は現實といふとき、この「見る」通りの世界を生活してゐるのである。かかる現實をそのままに傳え、現はすのが、眞にリアリティを表現することである。それ以外のものはたゞ觀念の露出に過ぎない。自分の小主觀の表白に過ぎない。

この「見る」を、この現實を、そのままに表現することは、やがて、見られる物例へば机を如實に表現す

ることである。「見る」即「机」だからである。ここで「私」といふものに一切用はない。見るといふこと全部が私なのだからである。「私」といふものは「見る」、見られる物、の中に、全身を沒してゐるのである。「私が見る」ではなく、「見る」といふことの中に私が生きてゐるのである。私が見る、といふ句の中で、「私が」といふ句だけは用がない。何故ならば「見る」といふ事その事に私が生きてゐるのだからである。しかも見るといふ事は、意識に於ては、「物」を（机を）見ることであるからして、たゞ「机を見る」といふ一事に於て私は全部的に生きてゐるのである。「見る」といふ働きに於てまさしく私と机とは一つなのである。能動・被動とは二つのものではない。机に於て私は生きてゐるのである。眞に偉大な文學が「私」の主觀を拋棄するのはこの故である。

　そこで俳諧は、大現實を表現するのに、たゞ如現如實に、在るがまゝのすがた、事實を寫すことによつて、この感動を表現しやうとする。自分の小さい感情や主觀を捨てるやうに修業する。「古池や蛙飛込む水の音」この何の變哲もない在るが儘の描寫に、實は、自分と對境との一如――現實――の感動を盛つたのである。文章の自律性は、この一如性を表現するところにある。

　かかる意味で、現代文學に對する俳句の示唆は蓋し深いものがある。

結尾の要領と方法——高須芳次郎

一　結尾についての用意

私は久しく、文章の構成といふことについて、一向組織的に考へて見たことがない。のみならず文章道では、依然一年生である私として、人々にその作り方を話す丈の資格も亦ない。けれども先輩の述べられたところを中心に、三十年間に亘る私の經驗をそれに結び付け、當面の所感を述べて見よう。

一體、私は何れかといふと、結尾よりも起筆（冒頭）の方に苦心する方だ。起筆において、何か目新しいこと、讀者を惹付け得べきことを書かないと、どうしても氣が濟まない。それ故、起筆については、二日も三日も考へる場合が少なくない。一旦、起筆に書くべきことが定まると一瀉千里の勢で筆が進むのである。從つて、結尾には割合に苦心しない。起筆さへ具合よくゆけば、結尾に書くべき言葉がおのづから頭に浮んでくる。かう云つて了ふと、結尾は、どうでも宜いやうだが、實は左樣でない。

支那一流の文章家、歸震川は、文章の結尾について、特に注意し、「人、結末のところにおいて多く忽略し文の工を用ゐるは、尾にあらずと謂ひ、一篇の命脈・歸束此にあるを知らず。須らく言盡くるあるも、意窮りなく、三嘆して而して餘音あるを要すべし。文章結果のところ、最も軟弱を嫌ふ。又須らく百尺竿頭更に一歩を進むべし」と教訓してゐる。

歸震川の說くやうに、結尾は「一篇の命脈・歸束のあるところ」として、最も重きを置かねばならぬ。その妙味を發揮し得た場合には「言盡くるあるも、意窮りなく、餘音がある」といふことになる。幸田露伴氏の出世作『一口劍』が好評を得たのは、いろいろの要因があつたけれども、その結末で、刀鍛工正藏が其の一念を凝らして鍛えあげた刀について、ある大名が、「美しすぎて、どうも切れ味は覺束なからう」と云つたのに對し、

　正藏我を忘れて、勃然と御緣の上に躍り上りて、仁王立ちに突立はだかり、便々たる腹を丁とたゝきて切れ、是れを、たしかに二つになつて見せむ。

と結尾で十分の力を入れたことにもよる。左樣した例は、同氏の『五重塔』にも見られる。それは篇中の主人公、のつそり十兵衞が藝術上、一念を傾けつくした五重塔の偉大を語り、全東京をゆるがす大嵐にも、びくともしなかつたことが中心となつてゐる。露伴氏は、その結尾において、印象深い五重塔の姿を振返つて見て、

　寶塔長へに天に聳えて、西より瞻れば、或時、飛檐素月を吐き、東より望めば、勾欄夕に紅日を呑んで百有餘年の今になるまで、譚は活きて遺りける。

と書いてゐる。

二　如何に結尾を生かすか

以上の如く露伴氏は結尾において餘音あらしめるよう注意してゐるが、その文章談を見ると一世には古への大文章家が豫め一定の字數每に、波瀾や頓挫や照應を設けて、文章を書くと思うてゐる人があるが、文章を作るには、規則などにそれ程重きを措く必要はない」と述べてゐる。が、絶對に左樣云ふのではなく、「よい文章を作るには、尙ほ工夫を積むことが必要である」とも云つて起筆・結尾などに注意せねばならぬ意をほのめかした。

德富蘆花氏も亦結尾に相當の力を入れてゐる。この點で、讀者の注意を惹起し、更に起筆のところを振返つて考へさせるといふ工夫を忘れない。例へば『自然と人生』のうちの「此頃の富士の曙」において、起筆では、「心あらむ人に見せたきは此頃の富士の曙」と述べ、結尾では、それに照應して「あり心あらむ人に見せたきは此頃の富士の曙」と繰返して、呼びかけてゐる。

それから「相模灘の落日」では、「秋冬風全く凪ぎ、天に一片の雲なき夕、立つて伊豆の山に落つる日を望むに、世に斯る平和のまた多かる可しとも思はれず」と主觀的に說き、結尾では、客觀描寫によつて、平和な光景を展開し、「日の落ちたる後は、富士も程なく蒼ざめ、やがて西空の金は朱となり、燻りたる樺となり上りては濃き宇藍色となり、日の遺蘖(わすれがたみ)とも思ふ明星の、次第に暮れ行く相模灘の上に眼を開きて、明日の出日を約するが如きを見るなり」と記して、一縷の餘音を留めた。

更に「檐溜」では、起筆に「雨夜、庭櫻落ちて雪の如し。檐溜にも點々として浮べり。檐溜を淺しと云ふことなかれ、其碧空を懷に抱けるを見すや」といひ、結尾では、「奈何ぞ人の子の住む世界の隘(せま)き」と警句を用ひてゐる。

かういふ風に見てくると、普通の文章では起筆に照應した言葉を結尾において用ひ、或は起筆で主觀的に

述べたことを、結尾で客觀的に述べて、これに呼びかけ、若くは、起筆で客觀的に記述したところを、結尾では主觀的に述べて、振返つて見る、と云つたやうに、いろいろの行き方がある。

それは、必ずしも右のやうに、一定してゐるわけではなく、法三章と云つた如きものもない。が、要するに、執筆者の心の動く儘に、工夫して結尾に力あらしめ、餘韻あらしめ、緊張味を有せしめねばならない。これを諸家の文章に徴すると、大體は、その行き方の上に同じやうな歸一點が見られる。

薄田泣菫氏の『樹下石上』のうちにある「行々子」を見ると、起筆に「のべたらに喋切の騷々しい聲が聞える」といふことを記し、結尾では、その聲の主の姿に及んで「仲間のなかで一番慌て者らしいのが一羽飛び出して來て、程近い葦の莖にとまつて、きよろきよろとあたりを見廻してゐた。薄茶色の羽根をした、見すぼらしい、いが栗頭の小僧で、口數の多い嘴は漆のやうに黑く光つてゐた」と照應してゐる。卽ち起筆の「聲」に對して「姿」を描き、それによつて、行々子の印象を深めたのである。

次ぎに同氏の「竹を愛する心」を見ると、起筆では、「細かな移り變りが竹の生活全體を通じて流れてゐる」といふ敏感さを記し、結尾では、その一證として「そつと、琅玕のやうな竹の幹に觸つてみて、覺えず、驚かれるのは、そこらの草木に比べて、竹の肌の秋の夜寒をずつと感じやすいといふことだ。私達はその手觸りに秋の夜の大氣のつめたさと空寂な竹の心の幽かさとを同時に感ずることができるのだ」と述べてゐる。

それから島崎藤村氏の隨筆集『春を待ちつゝ』を見ると「芭蕉のこと」といふ一篇がある。その起筆には芭蕉の生涯は旅人の生涯だつたことを述べてあるので、結尾のところへくると「何と言つても、芭蕉の旅情を直接に詠じたものに詩人としての特色が最もよくあらはれて居る」と呼應し、

「道の記」に挿んである旅の句はみな好ましいものばかりだ。

　　あかあかと日はつれなくも秋の風

芭蕉のいふ「鍔元に切りこむ」とはこれだ。その切實な感じは直ちに私達に迫つて來る。

　　馬をさへながむる雪のあしたかな

旅人が旅人を眺めた心持は、この句などによくあらはれて居ると思ふ。

と泌々した感じを述べてゐる。つまり、起筆で記述したことを一層、切實に讀者の胸に泌み込ませようといふ用意が見ゆる。

三　自然に素直に

今一つ、藤村氏の感想集『佛蘭西だより』を讀むと、其の中に「音と響」といはうか、それとも「巴里の町と東京の町」とでも題を付けようかと思はれる短文がある。それにおいては、起筆で云つたことを結尾で收束するといふ風に組立てられてある。

最初に「巴里の町には響がある。東京の町には聲がある」として、東京におけるいろいろの聲(人の聲)が町を賑はすことを語り、結尾にそれを收束して、「全く東京の町は聲で滿されてゐるやうな氣がする。そのかはり、こゝ(巴里)では響だ。人のかはりに器械や馬の働く響が石づくめの町の空に搖れて來る」と述べてゐる。

要するに、結尾の主眼とするのは、歸震川の語の如く、「一篇の命脈・歸束」たる點にある。それと共に、

何か知らんが、一つの餘音を後へ殘し、鐘をついた後で、その音が長く搖曳するやうに、讀者の胸に「語盡きて情趣盡きず」の妙を浸み込ませる役目を持つ。それは、中々むづかしい。事によると、起筆以上に力を注がねばならぬ場合もある。例へば、曩きに引用した露伴氏の『一口劍』の結尾の如きは、起筆の穩正・尋常であるのにくらべると、警拔で、ぐつと力が這入つてゐる。そのために、讀者の感興を一段、加えたと云つてよい。

けれども又一方から考へると、餘りに結尾を奇警ならしめ、讀者をあつと云はせようと努めると、時として、不自然に流れ、嫌味を伴ふ場合もある。この點は、特に注意したい。何れかといへば、起筆の意味に照應して、成るべく、妥當な旨を發揮する方が、大體において、破綻を伴ふことが少いであらう。けれども要は、執筆者の感興と至情と眞實とが一つになつて、文章の上に働きかけるならば、おのづから立派な結尾を作ることが出來よう。結局自然の旨に徹するところ、そこに結尾の効果を偉大ならしめる根本因があると云はねばならぬ。

誇張的表現の効果と方法

久野豊彦

1

「誇張的表現」――これが私に與へられたる課題であるが、この誇張の表現の本質を論ずる前に、誇張の表現の基礎工作をなすところの言葉や文字の機能に對して、充分に檢討すべきである。

私の考察するところでは、すくなくとも、誇張の表現は、表現の限界を極度に擴大したものであり、この擴大された限界の効用に文學的効果を求めんとするところに、誇張の表現の存在理由があるのではないかと思はれる。この所謂、誇張の表現が果して、眞に文學的効果を招來するものであるかどうかは、暫く別問題として、とにかく、文學の一角には、今日もなほ、この誇張の表現が看取されることは事實である。

表現は、たしかに、一つの發明である。と同時に、この發明された表現は、立派な文學的遺産となるべきものである。この文學的遺産である表現の發明は、さう、ざらにあるものではない。文學は、その作品の持つ内容とその内容を表現する表現力とによつて、文學の價値が決定されるものだと私は考へてゐるが、今日もなほ、その作品の持つ内容に對する價値評價は、十分にされながらも、案外、その表現力の價値に對しては、その内的價値ほどに認識されぬ傾向がある。私は、この傾向を文學以前の傾向と非難してゐるのであるが、すくなくとも、一つの優れた内容を持つ文學よりも、發明された一つの新らしき表現力を持つ文學の方

が、遙かに、私は文化的であり且つ、この發明された表現力は、確固たる文學的遺産となつて、後代へ繼承されるものなることを信ずる。

文學に於ける表現の純粹性とその價値を認識することによつて、初めて、誇張の表現に對する價値批判も可能となる譯である。

われわれが一つの作品を構成するためには、すくなくとも、大量の言葉と文字が必要である。これを數學的に味も、そつけもなく云つてしまへば、一つの作品は、一種の順列組合以外の何物でもないかも知れないのである。だが、この文字や言葉の順列組合が實は容易ならぬことなのだ。

文學に於ける文字や言葉は、音樂に於ける音色や繪畫に於ける色彩と變りはない。いへば、これらの音や色の使ひ方によつて、素ばらしき音樂が現れ、繪畫が誕生するのと同じく、文學もまた、これらの文字や言葉の巧妙なるコンビネェションによつて素ばらしき作品が現れるのである。

尤もかくいへば、文學は思想を傳達するものであると云つて、僕の云ふが如き說を非難をするものが多々あらう。然り、たしかに、文學は、思想を傳達するものでもあるが、しかし、必ずしも、思想のみを傳達するものではなく、寧ろ、思想傳達が小說本來の使命であると言ふが如き主張は、原始的な文學論と云はざるを得ないのである。文字や言葉が思想を傳達することは自然的なことであり、且つ頗る容易なことなのだ。文學が、音樂繪畫の姉妹藝術の純粹性へ接近せんとする運動の中には、明らかに文學の思想傳達性を排除して、文字や言葉の持つ純粹性を高揚せんとしてゐるのだ。

これらの純粹文學に於いては、特に文字や言葉に對する檢討は十分にされなければならぬ。文字や言葉は誇張の表現に、實に、大きな役割を持つものであつて、大體、文字それ自體の起原を觀ると、そこに多分の

象徴性が看取されるのである。この所謂象徴的記號には、また、多分の誇張の表現が含まれてゐるのである。文字の起原に就いての考察を押し進むれば、いろいろと、そこには興味ある文學的な誇張の表現がある。

魚だの鳥だの月だのといふこれらの文字の起原は何人も知るところである。著るしく、これらの文字には繪畫的要素が含まれてゐる。この繪畫的要素を包含したる文字が、半面に於いて、誇張の表現をしてゐることは看過してならない。

私に若し極端な言が許されるならば、藝術にして、誇張の表現ならざるものは無いと云つてよい。尤も、一口に誇張の表現といつても、そこには、種々雜多の要素が含まれてゐて、すべて、誇張される表現それ自體が、眞なる藝術であるとは限らない。

われわれが、小說を書く場合に、多かれ少なかれ、この文字に對して、可なりの考慮を拂ふことは當然のことであつて、一本の木を描く場合に、木と樹と何れの文字を使ふかは、素より兩者の意義の相異によつて自からその使途も異なる譯ではあるが、しかし、概して、木といふ文字を使ふ方が、遙かに、樹といふ字より、木らしい實感を與ふるのは、要するに、樹よりも木の方が、より實體の表現に近似してゐるためであり、また、これは翻つて考へれば、樹よりも木の方が、より誇張の表現をしてゐることも意味されるのである。

大體に於いて、文學を構成するところの文字は、繪畫的であり、言葉は音樂的であると觀るのが妥當である。

文字と言葉より構成されるところの一つのセンテンスは、音樂と繪畫が交叉したものであるが、勿論、これらの交叉した音樂と繪畫から齎らすものは、實質的には、決して、音樂的でもなければ繪畫的でもない。云へば、全然、別途のものを表現してゐるのである。

古い言葉であるが、ルナチャルスキーが、文學は、思想を表現したものであると言つたが、然り、それは

確かなことである。だが、反面、文字や言葉を嚴密に檢討すると、そこには、また上述のごとき、多分の藝術味を包含してゐるのである。

文學には、確かに、音樂や繪畫などの姉妹藝術に接近せんとする一つの表れのあることは否定できない。從つてこの側面からも、文字や言葉の形體やメロディに對して、十分新らたなる考察がなさる可きは、蓋し當然のことと云はざるを得ない。

文學の純粹性に對しても、すでに、しばしば多くの論者によつて檢討されてきてゐるが、すくなくとも、表現の純粹性を論及するにあたつては、これら文字や言葉の純粹性に對する考察を等閑に附してはなるまい。

私は、先きにも述べたごとく、果して云ふところの誇張の表現とは、眞に表現を誇張したもののみであるか、どうか――これは確かに問題である。云ふまでもなく、誇張の表現の中には、徒らに、表現の誇張に始終してゐるものもあらう。だが、大體「誇張の表現」それ自體を分析してみれば、對象に對して、より、眞實たらんとしての刺戟を與へんとしての意圖から出發してゐることは事實だ。

誇張の表現といふも、誇張にあらざる表現といふも、要は、その表現の限界の如何にあるのだ。從つて、この表現の限界の差異を規準にして、ある表現は誇張であるとし、ある表現は、誇張にあらざる表現とするのであるが、然らば、その表現の限界の規準は、果して、何んに據るのであらうか。

かつて、「リアリズムと表現」の一文の中で、私は便宜上、一つの圓を描くに、圓の模寫より出發するスケッチ風の描法と、圓に外接、內接する多角形から出發する二つの、異なる觀念を暴風的に結合させる描法を論じたことがあるが、その何れの描法にも眞ならんとしての表現に誇張の生ずるのは、蓋し當然のことである。

リアリズムを規準にした誇張、非誇張の表現は、前にも述べたるがごとく、全然そのスタアトが異なる。

圓を描く、圓のスケッチにも、嚴密に云へば誇張の表現があるし、また、圓に內接外接する多角形の圓への無限の多角形化の中にも、云ふまでもなく多分の誇張の表現がある。

だが、ここに、特に興味ある問題は、圓なる對象に向つて內接外接の多角形を以てスタァトする、そのこと自體が、實は、すでに誇張の表現の前提であるといふべきだ。さうぢやないか、圓を描かんとするに、多角形を以つてすることは、誇張以外の何物でもないからである。だが、この誇張であるところの多角形が、無限に多角形することは、いよいよ、その誇張を急テンポにすることである。無限の多角形が、極端なる誇張であることは、ここに云ふまでもないことであるが、しかし、この無限に多角形化し、極端に誇張化されるところに、いよいよ、圓の近似が迫つてゐるこの數學的な事實を、いかに見るべきかである。

一口に云へば、無限の誇張が、實は、眞實に、いよいよ迫つてゆくことなのだ。この眞實なる圓に肉迫してゆくところに、誇張にあらざる眞實の世界がひらけてくるのだ。かかる側面から、誇張の表現を考察するとき、そこには、全然正反對の現象が現れるのだ。そこに云へば、誇張の表現の現實があるのである。してみれば、誇張の表現の窮極は、全然、その言葉が意味する誇張は全く解消されてしまふ譯ではないか。

若し、それが、論理的な事實とすれば、果して如何なるものが誇張の表現であるか。却つて、誇張の表現の側面から觀れば、非誇張的な、いへば中途半端なものが、所謂誇張の表現と云はざるを得なくなる譯だ。

云へば、眞ならざる表現が卽ち、誇張の表現なのである。眞ならざる表現は、圓を描かんとして、圓のスケッチから出發するその表現形式にも、充分に誇張の表現があるのだ。この誇張の表現こそは、また眞ならざる表現なのである。

2

以上によつて、誇張の表現に就いての多少の考察は加へられたのである。即ち、多角形化の表現それ自體が、誇張の表現であるといふ觀方と、また、眞ならざる表現は、すべて、誇張であるといふ觀方と、二つに分けて考察される譯なのだ。

ところで、ここに、また一つの新らたなる問題が藝術の前に提示されてゐる。その問題といふのは、

a　あるものをあるがままに描かうとするスティール。

b　あるものを、あり得ないやうに描かうとするスティール。

c　あり得ないものをあり得るやうに描かうとするスティール。

これら三つの様式には、それぞれ文學的な立場があるのだが、これら三つの様式もまた、誇張の表現と直接間接に關係があるのだ。

aの「あるものをあるがままに描かうとするスティール」の中にも、嚴密に分析すれば誇張の表現があるし、b・cには、云ふまでもないことだが、bとcに於ける、誇張の表現が、aに於ける誇張の表現と性質を異にすることは云はずもがなである。bとcに於ける誇張の表現は、決して、それの外觀のみから推斷して誇張の表現と云ふことは出來ない。

更に對象に對するその表現行動が、誇張に類するとしても、その誇張の表現には、內面的な誇張の表現もあれば、外面的な誇張の表現もあるのだ。いちがひに一律的に論ずることは出來ない。

內面的な誇張の表現のなかには、云ふまでもなく、心理の大いなる飛躍もあれば、對象に對する內にひら

く鋭角的な誇張の表現も看取されるのだ。

それに反して、外面的な誇張の表現には、實在に對する思惟の大いなる飛躍と對象に對する外にひらく鈍感な誇張の表現があるのだ。

尤も、これらの內面的な誇張の表現といひ外面的な誇張の表現が、果して誇張の表現であるか否かは大きな問題である。先にも述べたごとく、常識的には、誇張の表現のごとく觀じられても、その誇張の表現が、眞なればそれは言ふまでもなく、誇張の表現ではない。だいたい、常識的な見解といふものが、怪し氣なものなのだ。この常識の見解には、妥當性はあつても、そこには、必ずしも普遍妥當性があるとは限らないのである。

翻つて考へるに、この非常識的なる所謂誇張の表現には、斷じて普遍妥當性がないとは云ひ切れないのだ。時に、しばしば、眞に眞なるものは、常識的な非誇張の表現にあらずして、一見誇張的に觀える表現の中に宿つてゐることがあるのだ。

誇張の表現といふ言葉のなかには、非現實的な、誇大な所謂ロマンティクな夢が包藏されてゐるごとく思惟される。だが、眞の誇張の表現は、まことに、眞實と紙一重のものであるのだ。

尤も、あるものを、あり得るやうに描く一つの文學運動に、果して、眞實があるや否やといふ疑問が起るのは當然のことである。だが、この文學運動の淸新な一つの現れである超現實派の文學は、實感のともなふ文學を全然的に否定してゐるのだ。これに比較すると過去の立體派や表現派の文學、または、未來派文學は實體に對して、あり得ざるが如き所謂、誇張の表現をもつてしながらも、依然として、實體を握つてゐるのである。

換言すれば、實體の摑み方が、あるものをあり得るやうに描くところの實體の摑み方と違ふだけなのだ。實體の摑み方が異るといふことは、實在に對する思惟の閃き方が異なることを意味してゐる。ここでは、昔ながらの實在が思惟を決するか思惟が實在を決するかの問題が依然として問題となるであらう。

　實在が思惟を決定する側面から論ずれば、あるものをあるがままに描く、所謂スケッチ風の表現が、何より正しきものであるといふ結論になる。だが、思惟が實在を決定する側面から觀れば、思惟が實在を描く誇張の表現が、より眞實を把握することになるのだ。しかしながら、私は、思惟と實在との關係は、あくまで相關的のものであると思ふ。この相關的な微妙なる角度から生れる表現は、よし、それが一見して誇張の表現であらうとも、その表現が、眞實を摑めば、それは普遍妥當な表現であると云はざるを得ないのである。

　象徴を文學から抹殺したら、あとに、如何なるものが殘るであらうか。この象徴それ自體は、明らかに、誇張に屬するものであるかもしれない。しかし、その象徴が眞なる限り、それは決して誇張ではなく、またこれこそ、眞の藝術の境地といふべきであらう。これらの誇張の表現に屬するものは、すべて、常識的なリアリズムの表現と絶えず對立してゐるのだが、何れが果して、誇張であるかは要するに、その表現が眞實を摑み得てゐるか否かによつて決定されるのだ。

　私は、これまで、しばしば、白と黑との二色によつて構成されてゐる日本の墨繪を見て、痛感することは描かれざる白の餘白の誇張の妙味である。この描かれざる白の餘白は、換言すれば、白の色、一色に塗りつぶされたも同然だと云ふことが出來る。或る意味に於いては、これ以上の大きな誇張はないと云つてもよいのだ。この日本畫の描法は、確かに、誇張の描法とも云ひ得られるが、ここでは、あるものをあるがままに寫實風には描かず、寧ろ描かんとして、對象の一部を抹殺さへしてゐるのである。まさに、そこには、表現

のエアポケットともいふべきものが感じられる。

あるものをあり得ざるがごとく描く表現の中には、あるものを描かざることによつて一種の誇張の表現をなすものもあるのだ。これらも、要するに、思惟の働き方の如何によつて決定されるのだ。しばしば、實體を描かんとして、一種の裝飾的な表現に墮することもある。裝飾的な表現も、これまた、誇張の表現の一部に屬するかもしれないが、全然的に性質は異なる。裝飾は飽くまでも裝飾であつて對象を把握する表現であるとは斷じられないのだ。

滿月を滿月として表現することは、言葉の持つ滿月を、あるがままに、滿月といふ言葉によつて表現したに過ぎないのであるが、果して、滿月を描くに、簡單に、滿月なる言葉を以つて、滿月を表現されたといふことが出來るかは疑問である。私は、寧ろ、滿月を描くのに、滿月なる言葉をもつてすることは、文學以前の表現であるとしか思へない。この文學以前の表現に對して、これを、リアリズムの表現であると論ずることは、大きな誤謬であらう。本邦には滿月、花を吟ずといつたやうな表現がある。この「滿月花を吟ず」——は、たしかに、一種の誇張の表現である。だが、この誇張の表現の中には、滿月と花といふ二つの異なれる觀念が結びつけられて、滿月に對する、ある感じを描出してゐることは事實である。

その他、日本の過去の文學には、滿月を描くのに、「ざぼんのやうな月」だの「盥のやうな月」だのといつたやうな唯物的な表現がある。これらの表現は、まさに、誇張の表現であらう。滿月は、決して、ざぼんでもなければ、盥でもないのである。

然しながら、これらの「ざぼん」だとか「たらひ」だとかが、滿月を描かんとして用ひられてゐるところに、滿月を滿月と描くことよりも、遙かに表現の進化を看取することが出來るのである。たとひ、これらの

「ざぼん」だとか「たらひ」だとかが、最も拙劣な滿月の誇張された表現であらうとも、そこに、觀念の淡い飛躍を見ることが出來るのだ。

恐らく、圓なる滿月を描くのに、これらの「ざぼん」や「たらひ」は、邊數の少ない多角形の一種にちがひないのだが、これらの邊數の少ない多角形は、換言すれば、觀念の飛躍のにぶいものであると云ふことが出來るのである。ここで、最も飛躍した觀念といふのは、とりもなほさず、圓に近似するほど、邊數の多い多角形のことであるが、この二つの兩極端が合致する時に、初めて、普遍妥當な表現が現れるのだ。この普遍妥當な表現は、極端に誇張された表現であり、これこそ、極端な誇張の表現の終點にあるものだと云ふことが出來るのである。

ここに卽ち、誇張の表現の終局があり、ここに、誇張の表現が、實は、眞のリアリズムの表現であるといふ終局の理論があるのである。さうして、これこそ、まさに、文學以後の表現であるといふことが云ひ得らるるのである。

未來派の文學には、よくダイナミックなものが對象となり、從つて、ダイナミックな誇張の表現を、そこに見るのであるが、たとへば、馬の疾走するスピイディな情景を描くのに、四本の脚を、わざと百本の脚に誇張して馬の速力を表現してゐるのであるが、これなどは、速力に對する誇張の表現の雄たるものであらう。しかし、この百本の脚をもつて速力を表現しようとする觀念の働きには、百本の脚以上に、觀念の飛躍が看取される。だが、馬の速力を表現せんとするのに、脚を百本ならべるあたり、甚だ常識的である。しかも、その常識たるや、算術的で、唯物的で、しかも原始的である。

表現派の所謂、誇張の表現には、隨分、でかでかした、わざとらしいものが多い。この表現派の誇張につ

いては、今更、ここで論ずるまでもないことであるが、この派の表現ほど、文字通りに誇張したものは珍らしい。しかも、この誇張には、眞實の把握がない。あるものといへば、そこには、誇張の叫びだけである。火花を散らした誇張の叫びだけで、對象に對する眞實の把握のないものが永續性のあらう筈がない。あるものをあるがままに描かうとする描法は、たしかに、そこに、誠らしい嘘が、にぢみでてゐる。しかし、この誠らしい嘘には、誠らしさが、どこかに宿つてゐる。だから、持てたものであると言つたら、自然主義以來のあのリアリズムを信奉する作家たちは、異議を論じたてるであらう。

最近リアリズムの問題が、再び蒸し返へされてきてゐるが、（この問題は、絶えず論じられながら、つねに未解決のままで消えてゆく）事實は、この自然主義以來のリアリズム論から、一歩もでてゐないのだ。誠らしい嘘のにぢみでた僞リアリズム論のなかで、實は、堂々めぐりをしてゐるだけのことである。大體、私の考へるところでは、文學の取扱ふ現實と、生のままの現實とは、およそ、性質を異にするものであらう。この生の現實をいかに文學的に、現實的に取扱ふかが、文學に於ける現實の問題なのである。然るに、全然、この性質を異にする二つの缺點が、混亂して、論じられてゐるのだ。

私は先きに、あるものをあるがままに描く表現にも誇張があると云つたが、この誇張とは、云ふまでもなく、僞リアリズムの表現を指摘してのことである。この僞リアリズムの表現は、誇張の點に於いては眞實を喪失した表現派の誇張も結果に於いては何等の變りもないのである。これらの何れもが、およそ、眞の現實からは遠距離に置かれたものである。その點では、立體派の表現にも、以上の二つの誇張の表現と同じい誇張を看取することができるのである。この立體派の誇張の表現が幾何學的な誇張であるとしたら、表現派のそれは、まさに、主觀の爆烈した誇張であると云ふべきだ。

未來派といひ表現派といひ、立體派といひ自然主義派といひ、何れの表現にも、嚴密に、これを檢討すれば多分の誇張が包含されてゐる。

3

何れの文學の流派を問はずして、大體、誇張の表現は、そもそも、形容詞から出發してゐると思ふ。尤も形容詞と云つても、日本では、その純粹形容詞といへば、數へるに足るほどである。今日の夥しき形容詞は概して動詞から轉化したものが多い。

動詞から轉化した形容詞の中には、從つて、多分に近代的な要素を包含したものが多いのだ。特に、動詞は多分に進化論的であるが、たとへば、「花が笑ふ」などといふ一つのセンテンスをとつてみても、この笑ふは、たしかに擬人的な、しかも進化論的なものであると云つてよい。

この「花が笑ふ」が、すでに、誇張の表現でなくてなんであるかといひたいのであるが、かかる實例を、いちいち擧げてたら際限がないのであるが、それでは、「花がひらく」といふ短的なものと、「花が笑ふ」といつた擬人的なものと、何れが、より開花的であらうか。かうなると、それは、いよいよ難解な問題である。「花が開く」は單なる說明でしかあり得ないし、また、「花が笑ふ」は、「花が開く」では、あまりにも說明的なるが故に、擬人的な表現によつて、一段と開花を眞實らしく、文學的に表現せんとしたものである。

進化論的な表現は、概して、正統派のリアリズムのごとく思惟されてゐるが、果して、徹底的なリアリズムと斷言することが出來るか否か。また、微塵の誇張もないと云ひ得られるか否か。私には、すくなくとも疑問であるのだが、それは暫く別としても、とにかく、動詞より變化した形容詞が著るしく多いだけに、或

る意味に於いて、その誇張の表現には多分の力動性を包含してゐるのだ。

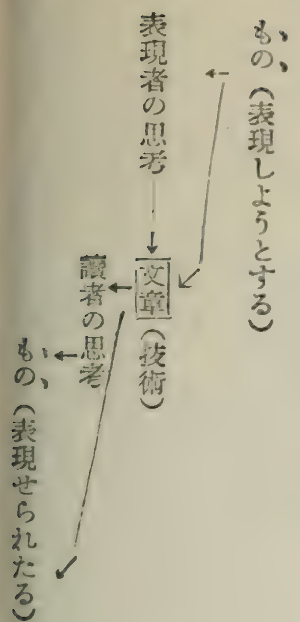
尤も誇張の表現の中には隨分ロマンティクなものもあるし、また感覺や聯想からきた誇張の表現も實に多いのだ。文學は思想を表示するものであるといふ文學の主張にも、また文學は感覺を表出するものであるといふ文學の主張にも、それぞれの誇張の表現があることは云ふまでもないことだ。たとへば新感覺派文學の如きは見方によれば、徹底的な誇張の表現であると云ふことも云ひ得られるのだ。いづれにしても眞の誇張の表現運動は、徒らに對象を誇張して表現せんとするものでなく、より對象を正確に把握せんとしての運動であることは云ふまでもないことだ。この意味に於いては單なる寫實主義から、やがて、誇張の表現へと移つたところに、文學の飛躍があることを認めなければならない。

省略的表現の効果と方法

――篠原六郎

文章による表現とは、表現しようとするもの（對象）が表現者の思考に與へる何らかの反映を、文字を通じて讀者に傳へることであるとされる。その限り、その文字を受け取る讀者は、まづ第一に表現者の思想を受けとる譯であつて、その次に、そのやうな思想を表現者に與へた處の、表現の對象に到達するといふことになる。だが、ここで問題となることは、表現しやうとする對象が表現者に與へる思考を、どの程度に取り擧げるかといふことであらう。省略的表現といふ問題は、殆んどこの點につきるものと考へられる。

今、表現しやうとするものと表現者、表現せられたものと讀者、との聯關を便宜上簡單に圖式化するならば、左のやうな一系列が得られるであらう。



これで見ても判るやうに、文章による表現も、他のあらゆる手段による表現に於ける如く、表現者の思考(感覺その他を含む)を通じてなされるものであり、その意味では、本來的にものそのものよりは省略的であると考へられる。勿論、技巧としての誇張的表現といふことが別に存在することはたしかであるが、このことは別種の問題に屬すべきであつて、表現が本質上省略的性格を擔ふといふことの反證とはならない。しかし乍ら、ここに述べんとする省略的表現とは、かやうな本來的な文章の性能についてではなくして、方法論としての文章法である。

さきの圖表によつて知られるやうに、文章表現が思考を通じてのみ可能であるがために、文章上の省略は常にこの思考の上に於て問題となる。これが現代文學の特質であると考へられやう。かうした傾向は、文學の主知的傾向への發展とともに著しくなつたもので、思考の極端な整理が近來頓に要望されるやうになつたが、このやうな傾向が現はれるに先だつて、自然主義的手法が盛であつた時期に於ては、表現者の思考に忠實な追隨をなすことが最も本格的な文章法とされた。この時期に於ては、「あるがまま」「ものそのもの」といふことが、文字通りに理解され、それ故に、在る處のもの自體が表現者に與へる思考は、それ自體が直接に、そのまま、全部的にもの自體の存在的な反映と理解された。だから、そこには、省略とか整理とかの餘地は見出されず、たゞ技術として、文章化の過程に於ける省略が許されたに過ぎぬ。それがとりもなほさず自然主義的なリアリズムとされた。ここでは、表現者の思考は、表現者の觀察力と同程度に見られてゐた。

しかるに、自然主義の衰退に伴ふ、新感覺派新興藝術派その他の發生と共に、漸く、方法上の主知的傾向が有力化して來た。これは、時代の進展が要求するスピードといふことにも關聯すると考へられるが、ものを追つて行く作者の思考が、そのまま文章となり、これを讀んで行くことによつてものに到達するといふ、

迂遠な過程が凋落して、ものを追ひつめて行く作者の思考といふ過程は、極度に整理されることになつた。その結果、作者はものを追ひつめて行く思考の過程を省略して、ものから得た思考の主要なる線のみを生かし、これを表現することに心がけるやうになつたのである。

　これが、近代文學のとつた發展經路であつて、このことをよく考察すれば、省略的表現の問題はここに盡きることを知られるであらう。が、次に少しく具體的に記述を進めることにしよう。

　今、一個の物體、或は風景、(又は心理、事件等々)を表現しようとする場合、まづ描寫と記述(或は說明)といふ二つの方法が考へられる。描寫とは、存在するものの姿をそのまま追つて行き、その過程を文字化することによつて、讀者の思考をこの過程を逆にたどらせて、存在するものに達せしめやうといふ、いはば甚だ迂遠な方法である。處が、この方法は、表現せられたもの自體に、より廣汎に接近し得る便宜をもち、それ故に讀者への感銘の程度は深い。一方說明(或は記述)はといへば、ものの與へる思考の直接的な結果のみを表現するのであつて、結果に對する追隨の過程は全然省略される。從つて、この方法は簡明といふ點に於て著しく前者に優るのであるが、印象の稀薄化することは爭はれない。

　さて、さきに述べたやうに、現代文學が思考の整理を計ることをその主要な特質とするといふために、描寫的手法は著しく記述的手法に接近した。最も具體的にこの間の關聯を見るために、例を野球試合に取つて見よう。まづ、第一にラヂオによる放送の形式がある。我々が日常耳を傾ける處のあの放送は、描寫のより一層本來的な形態と考へて差支へなからう。言語による表現で、あれ以上事實に接近する方法は考へられない。次に翌日の新聞に現はれる經過說明である。これは一般に戰評等に見られ、甚だ簡單であるが、例へば「何某打者の時投手何某はまづアウト・ドロップ(等々)によつて二ストライクを得たが、次にボール二つ

を投じ、第五球目、打者何某渾身の一撃は、俄然左翼線すれすれのライナーとなり、轉々柵に達する二壘打となつた。滿場總立ちの裡に走者何某生還。兩者ここに一對一の同點となり云々」といふやうな表現である。最後に經過記錄として、例へば「何某二――二の後左を拔く二壘打にて何某還る。何某三飛。何某投僞」といつたものがある。事實の表現にもこのやうな三つの方法が考へられるが、最初のものと最後のものは描寫と記述の兩極端であると云へやう。苟くも藝術的表現としての文章を考へる以上、「打ちました打ちました」的な表現が、文章として迫眞力を持たぬことは明かであらう。かうした表現は現在といふ時間に於てのみ效果的であるのであつて、一とたび文章化されるならば冗漫見るにたへぬものとならう。之に反して最後のものは、あまりにも記錄に逼し過ぎて、藝術的表現の形式に適しない。ここでは、行動の特殊性は表現する方法がなく、それ故事實そのものの一面的な傳達は行はれても、全體的な表現といふことには遠い。そこで、中間に擧げた例のやうな文章が問題となる。勿論これは藝術的文章の表現ではないが、總じてかかる形式のうちに描寫と記述が合一されるものと考へてよからう。

描寫がものを追ふとはいひながら、如何程精密を極めた描寫でも、もの自體に達する譯には行かないものだ。しかるに、ものの特性を捉へる作家的手腕にまつならば、一行の描寫がよく十數枚の文章にまさるものである。この間の消息は、色彩付きの繪畫よりも、墨汁をもつて引いた一本の線に、躍動する畫題を捉へる畫家の手法によつても知られやう。

描寫と記述の關係は、その合一といふ點と共に、その混合といふ排列の方向に於ても表はれる。これはいはば舊來の方法に若干の變革を加へられたものかも知れないが、適宜な描寫のつなぎ目に記述を挿入する話術であつて、特に無聲映畫の字幕(タイトル)に見られたものの如きである。「かうして一年が過ぎた」とか、「時あたか

も天正×年×月、何々河原の對陣」といつた風なものがこれである。小說に用ひられる表現にも、描寫と記述の混合による省略手法は最も多い。

次に、象徵的表現による省略手法として、新感覺派などの例について述べて見よう。行爲を追ふ描寫の場合、「何某はかうしたあした」といつた逐次的な描寫が、どれ程煩雜で無力なものであるかは人の知る處である。ここに、それ等の行爲（事實等）を想起させる底の別個の行爲（事實等々）を描くことに依つて、第一次の行爲（事實）を表現しようとする手法が行はれる。これは恐らくポール・モーラン等の手法に發して我國にあつては新感覺となつて現はれた。この運動は尠くとも我國の文學に方法上の新傾向として、省略的表現の手段に光明を投じたものであると云へやう。

映畫が持つた形態描寫の有力さに對比して、文章がその點に於ては無力だとの見解から、（勿論それのみが理由ではなかつたが）新心理主義の運動が興つた。しかし、心理を重視するといふその主張には聞くべきものがあつたとはいへ、方法として、所謂「意識の流れ」の手法には、省略を認めないといふ復古的性格が附隨して、自然主義が自然描寫に於てとつた手法を復活しようとしたことは矛盾である。勿論新心理主義の方法には、象徵的手法の强調と、動きに對する端的な描寫が伴つてゐたことは見逃せない。

以上は方法論といふ方面から見た省略法の一班であるが、技術的方面からこれを見るならば、又樣々なことが考へられる。略語の發生と存在などといふことも、このことの一例と考へられやうし、或は文法上の文章構成法に對する變革（「てにをは」の省略等）も試みられやう。おしなべてかうした技術的方面については詳述の餘地がない故割愛する。

今日の如く、交通機關の發達、映畫、レヴュー等々による速度の氾濫時代に、獨り小說のみが時代錯誤的

な迂遠な表現に止ることは許されない。簡潔にして要を得たる表現、しかも強く人をうつ表現に於ては、省略的手法は見逃すことの出來ない問題である。そして又、これらの問題の大部分は今日以後に殘されてゐるとも云へるであらう。飛行機の發達に伴ふ航空文學の發生等も考へられる今日、その感は愈々深い。

かくの如く、省略的表現の効果は、甚だ廣汎であつて、以上に述べた方法の如きは、その一端に足らぬものである。が、今日行はれてゐる表現についての輪廓は、これによつてほゞうかゞはれると思ふ。我々は次なる時代（ゼネレーション）を擔ふ人々の間から、眞に有力な省略的表現による効果的な文章が、發生することを期待するものだ。

自然發生的文章の形式と方法

——丹羽文雄

自然發生的文章とは、內から自づと湧き上り、ひとりでに纏まる文章の意味ですが、これは意慾的創作文章に對しての區別なのです。例へば、創作などに對して遺書などが、そのもつとも好箇な例になります。歌謠の中に技巧歌と民謠の區別がありますやうに、自然發生的文章と意慾的創作文章とはその發生の內容と形式の立場からの區別に過ぎません。この場合、手紙といふものは却々デリケートな問題で、手紙の中には遺書風のものもあり、意慾的創作文章の場合もあります。然し元來手紙といふものは、殆んど後者の形式の內容を持つてゐます故、私はこの小研究の中では手紙には觸れないつもりです。觸れてゐては徒らに論旨を昏迷させる危險がありますから、今はたゞこの論旨を理解して下されば自づと手紙の中から自然發生的文章の區別がお出來になるだらうと、さう思ふだけに止めます。

さて、この自然發生的文章の一般の特色といふものは、散文の形式を備へ乍ら、雄辯に近く、また詩に類似してゐると云ふことなのです。遺書の如き、端的に剃刀の尖端のやうに觀念に突き入る性質を備へてゐます。

これが雄辯に近いといふ意味は――。散文といふものは決して讀者を束縛しないものです。散文の讀者は自由であつて、勝手に歩むことが出來、好きな時に立ちどまり、好きな時に歩を返すことが出來るものなの

です。が、この文章は絶えず一定の時間の法則の下に思考されるものですから、その點雄辯に近いと云へるのです。散文は自ら束縛することなく、假定し、試みるものですが、これは、演説が聽官によつてその瞬間々々に知覺されますやうに、そして演説の如く一つの發展が他の發展を消していくといふ性急な性質をもつてゐるのです。散文藝術はその各部分がそのところを得て、相互に支持し合ふに至るまでは讀者を定着せしめぬことにあるのですが、自然發生的文章は、まるで夕立のやうに豫定もなく、また結論もなく、ざあつと讀者に襲ひかゝつて來るのです。勿論この文章は、殆んど藝術とは云へないのです。藝術となるべく少しでも知性が働けば、それは最早自然發生的とは云へないからです。これにはたゞ强烈な觀念が現れてゐるだけで、その構成に先天的に定められてゐるやうな或る一定の構造をもつて、讀者を誘ひいくものなのです。先天的と云ふよりは、寧ろ習慣的と云つた方が適切です。この場合、平常文章を訓練してゐる作家の習慣性とさうでない普通人の習慣とは別ものです。私の意味は後者です。

　例を擧げます。

　昭和九年三月十二日、佐世保港外志々伎沖で水雷艇「友鶴」遭難の時、護國の鬼と化した乘組將士の壯烈な最後は、世界に比類なき我が軍人精神の龜鑑として、全國民に深い刺戟を與へたものですが、その遺書などこの自然發生的文章の好箇の例證になりませう。殉職將士は刻々に迫つて來る死と向ひ合ひその息苦しい中に從容として、あり合はせの鐵片などで、壁やハッチフレームなどに遺書を認めてゐます。彼等は最後の文章を綴るに際し、如何なる形式が最も自分の氣に入り、最善の構成であるかなどゝは、少しも考へてゐなかつたことでせう。將士の中には稀に文章に嗜みのあつた人もゐたでせうが、人間が最後の絶對面に向き合つた場合、文章の素養に氣を捉へられてゐられないのが人情です。彼等は一つの思想を、思想と云へないまで

も一つの觀念を體當りに文章に託したに過ぎなかつたのです。内から溢れ出る感情が、寧ろやけつ糞な調子で一つの文章に纏つたのだとも云へます。こゝで一考されることですが、詩人歌人などが絶景に出逢ひ、思はずその感動を詠み現しますが、その場合は自然發生的とは云ひ得ないのです。

これはこれはとばかり花の吉野山

これなどは如何にも内より迸り出たまゝの文章らしいのですが、すでにある感動を文章に托す方向は、詩人歌人としての習慣的、經驗的な規矩によつて定められてゐるのです。彼等の感受性や表現能力は一定の鑄型につくられてゐます故、普通人の自然發生的とは別物で、寧ろ意慾的創作として區別されるのです。如何にその感動が自然らしく粧つてあらうと、それは意志を通しての無意志らしさに過ぎないもので、自然のまゝの自然らしさとは雲泥の差があります。その意味に於いては、自然發生的文章はしばしば純粋に感動的なものですが、藝術とは遠いものなのです。

「友鶴」遭難に於る遺書を擧げますが、誤字や行の切り方はそのまゝに寫しませう。米袋庫扉にあつたもので、二等兵曹、渡邊忠の筆跡です。

約一時半ヲ立テリ

一同皆元氣ニシテ沈着ナリ

今グ救助ニ來タル模樣ナシ

君ニ捧ケシ身體　一同ロヲ揃

テ覺悟シ居・・・タ

渡邊二曹

三等主計兵曹井上半次の遺骸が懐中した財布の中にあつたものです。

一死奉公ノ秋　怨ム
ラクハ三十六年ニ死ナザルヲ
被服糧食
十日迄整理濟
日誌厨業
事務室ニアリ　平素ノ覺
悟を認メアリ
生命保險　簡
易保險第一兵員室
ノふろ敷包ニアリ

前部機械室操縦室にあつたもの。

バンザイ
金崎

艦底測程儀室の外壁にあつたものです。

一死奉公ノ秋來ル　井上
三主太艦ト共ニ
四時三十分轉覆セリ
一區及ビ二區佳員ヲ以ツテ極力
防水ニ勤ムレド浸水除々ニシテ・・・

優れた散文の背後には常に强力な實證精神が君臨してゐるものですが、上述の遺書の如き痛切な精神は散文のなかでは容易に見當らないやうです。散文とは散文藝術の謂ですが、それは散文の精神が自然發生的文章の性質と相違してゐます故、直ちに兩者の優劣は云ひ切れないわけです。この點は、もう少しあとで述べます。

上述の四つの例を見ましても、その中には詠歎的な文章の影は藥にしたくも見當りません。少しの感傷もありません。そんなものゝ介在する隙の見當らぬほど、懸命な緊張で張り切つてゐます。皆が皆、子供の片言のやうで、文章が內から押し出して來る思想によろめいてゐるやうです。內なる觀念を十分に現してゐるものは、一つも見當りません。それなのに、强靱にして、的確な構成のやうによく思想觀念を支えてゐます。讀者はこれに、些の疑惑も挾むことは出來ません。かうした死に際しての、のつぴきならぬ眞實に對して、讀者は襟を正しませう。必死な韻律をもつた科學の言語のやうに正確な表現は、却々意慾的に構成されるものではありません。これは純粹の構成と云へるのです。自然發生の醇乎たる所以です。

私は前にこの自然發生的文章が詩に類似してゐると云ひました。その意味は、これは散文の形式を持つてはゐますが、一般散文の如く律動に乏しくなく、心像に乏しくなく、また勢ひにも乏しくないといふ理由からです。自然發生的文章は、一つの强烈な觀念が形式を度外視してゐる內に形式を決定し、語がそこへ來て位置を占めます。觀念の表現を、あれでもない、これでもないなどゝ取捨選擇はしてゐられず、そのため往々にして意餘つて言葉足らずの結果になり勝ちです。が、讀者を遮二無二引きつけるのに、一種獨特な感度を持つてゐます。この自然發生的文章にあつては、語はすなはち勢ひであり、律動であり、心像になつてゐるからです。そしてそのすべてが窮極を示してゐて、あと戾りや、立ちとゞまつてなどはしてゐられないのです。

アランの文句に——

「印刷された散文の一頁は全體として現れる。訓練された眼は、そこに數多の、集團、中心點そして附加物を捉へる。觀念が現れ、すぐに限定される。はじめからそこに置かれてあるものの理由が、あたかもそれを搜すときに現れてくる。だから美しい散文には、銳い筆致や、表現のうまさ、思ひがけぬ驚きがあるわけなのだが、それはこれらを示すものが常に觀念である、といふ條件の下においてである。散文の祕訣の一つは、語の結びつきと觀念の綿密な吟味との間の思ひもうけぬ一致、たゞそれのみによつて喜ばすことにある。一方詩は、雄辯もさうだが、先づ喜ばせておいて、その喜びによつて思想に導く。」

自然發生的文章は、詩の如く先づ感動させておいて、その感じによつて思想に導くものであると、さう云へないことはありません。勿論この文章の中には、附加物や夾雜物は認めることは出來ません。寧ろ裸のま

ゝの觀念ですから、身を纏ふてゐる衣服が寸詰まりで、裸身が常にひりひりと感じられます。そしてこの文章の中に置かれてあるものゝ理由が、それを搜す時に現れて來るといふのではなく、その距離は殆んど距離と云へないくらゐの隔しかもつてゐないのです。だから上述のアランの言葉とは反對に、自然發生的文章の中には美しい散文のもつ鋭い筆致や表現のうまみ、思ひがけぬ驚きなどありやう筈がありません。萬一それが發見されるやうな文章なら、最早それは自然發生的とは云ひ難いのです。

自然發生的文章のいま一つ詩に近い例は、それが讀者に一樣の感動を與へるといふことです。散文は決して一樣の感動を狙はないものですが、これは幾多の群集を同一方面に動かすことが出來るのです。だから當然、その構成においては、決して無數の道がある譯はありません。一つの思想觀念を現す場合、それ以外絕對に代るべき形式がないと云ふやうな方法を採るのです。結局そのことは、人間にとつて、一番自然な形式といふことになります。この形式の撰擇に、若し巧妙を狙ふなら、いくらも表現は見付かりませう。小說家の類が一人々々違つてゐるやうに、彼等にかゝれば、各々違つた形式で巧みな表現をします。然し人間といふものはその點甚だ窮窟なもので、巧妙を狙へばいくらも巧妙になれるのですが、反對にもつとも裸に、自然に、單純にならうとするには、不器用にみなが同一な形に行きついてしまふものです。自然な率直な形式といふものは、自づと限定されてゐます。つまり裸とか自然と云ふことは、文章中の各文字の最小限度の活用にほかならないからです。その意味で、散文は讀者の性質に從つていく通りにも解釋され樂しまれるものですが、自然發生的文章は、逆に讀者に一つの感動を強いるやうなものだとも云へるのです。

アランは詩のさうした特性を、音樂に似てゐると巧みに云ひ現してゐますが、自然發生的文章もまた、音樂に似てゐると云へるのです。それは、二人の讀者が同一の瞬間に同一の見方をすることが出來るからです。

だから自然發生的文章の立場から云へば、決して孤獨ではありません。

例の日本デ杯庭球選手佐藤次郎の自殺に際しての遺書を、引いてみませう。

本人より兄に當てたものです。

兄貴許せ、私の不幸の罪を、色々お世話になつた、死んでも忘れぬ、姉さん、とせ子、兄弟諸兄諸氏によろしく、新宅親戚の各位にも。

船長への遺書。

色々お世話になりました、厚く御禮申上げます、又今日は大きな御迷惑をかけまして何とも申譯御座いません、御許し下さい。

同僚西村氏に與へたものです。

二郎、秀雄兩兄

まつたく世話もなにも出來ず、却つて御世話になつて失禮した、許してくれ、三木君と四人力を併せて私のやれる以上のことをやつてくれ、君達には信じてそれがやれる、おれは祈る。

佐藤次郎の遺書は、友鶴の遺書と較べて多少纒まりをもつてゐます。文章全體に意識をくばり、構成に意志的のやうに見受けますが、然しこの場合における佐藤次郎の頭に、修辭學に對する懸念があつたとは思へません。若し彼が文章に對して多少でも意慾的であつたなら、當然最高學府に學んだ教養をひけらかし、友

鶴の遭難者のやうな文章でなく、もつと立派な、所謂手紙の形式に托した散文精神を示したことでせう。佐藤の遺書は普段私達が話合つてゐる言葉のやうに素朴です。何故佐藤の教養をもつてしても猶このやうな單純な文字の羅列に終つたのかと、その點を疑へば、それは彼としてもつとも自然な人間性の境地にゐたからだとしか考へられません。この境地こそ私達に共通してゐるものです。友鶴の遺書との多少の相違は、たゞ遺書を書く時に時間があつたからです。それは友鶴の遭難者は外部から死に迫られてゐたのですが、佐藤次郎の死は自分の内部に發生してゐた相違によるのです。元來人間といふものゝ持つてゐる自然らしさの程度は同一調子で、教養によつて自然らしさの高低のつくものでなく、各人に醇乎として自然な人間性は當てがはれてゐ、そこから迸り出る文章といふものは、各人によつて自然らしさの外面はまちまちであらうと、本來の自然的な人間性の内容に差別はつけられないのです。若しこの自然的な人間性を人工的に變化させることが出來るなら、私達はお互に理解することも、手を握り合ふことも出來ないのです。

近代の文學は、その形式の修辭學から次第に離れて、思想觀念を重要視して來たのは明らかな事實です。修辭學に頼ることの愚かしさが判つて來たのですが、さうかと云つて直ちに自然發生的文章に飛びかゝることは、凡そ危險極る話です。

自然發生的文章が如何に自然のまゝにしろ、藝術となるにはまだまだ遠いところにあります。然し、或る場合には、この自然が藝術を模倣してゐるやうな結果もあり得るのです。

アランの説に、

「思想の絆のみが散文の支へであり、また單にふたたび組み立てる場合にせよ、或は强烈な心像を喚びお

こし、それを支へ、讀者を動かし喜ばさうとする場合にも、散文が目的に到達するのはつねにこの道によつてである。かくて散文固有の方法は、巧みにも分析と呼びなされたところのものである」

自然發生的文章においては、文章が直ちに目的に到達してゐます。散文固有の方法が巧みにも分析と呼びなされたところのものであると云はれてゐるに反して、自然發生的文章には分析される隙間も餘裕もないのです。あれは直ちに强烈な心像を呼び起こし、讀者を壓倒します。散文藝術が釀し出す藝術的興奮を、これはまるでまぐれ當りのやうに簡單にやつてのける場合もあるのです。友鶴遭難の遺書の如き、散文をもつてあれと同樣の興奮を狙ふといふことは、よほど藝に達した人でなければ出來ないのです。ところが遭難者は一介のがさつな軍人に過ぎないのです。が、その人の手になつたものは文章の熟練者のやうな境地に辿りついてゐます。これは、主觀の燃燒です。主觀の純粹さがぎりぎり一杯のところへ上騰して行つて、ひらりと客觀的に身をかはしてゐるとも云へるのです。一般に、藝術に遠い自然發生的文章が、しばしば藝術の醍醐味に達してゐるのは、皮肉な現象ですが、近代の文學が漸く、この點に留意して來たのは當然な次第であります。

この意味は、また次のやうに敷衍することも出來るのです。

小說家の技倆と云ふものは、思想を伴はぬ風景や家屋をつくらぬこと、また感情や行爲に過度の造作を背負はさぬことにあるのですが、この點自然發生的文章は自づと小說家の技倆を備へてゐることになります。自然發生的文章には少しの空約束もなく、準備的描寫など藥にしたくもありません。この文章はあらゆる部分が精確な認識であり、また感情そのものなのです。一つの思想が到るところに手がかりを求めてゐるなど

考へられぬ文章です。その點遙かに散文固有の精神に遠いのです。

言葉といふものは、それだけを取りあげると、決して豐かになつていくものでなく、反對に貧しくなつていくものですが、自然發生的文章においては、言葉そのものが一つの思想の裏打になつてゐますので、その思想が外界の知覺によつて支へられてゐます以上、決して貧しくなつていくものだとは思へないのです。逆說的に、外界によつてのみ引き出されてゐる思想でありますゆゑ、その言葉は外界と同樣豐かである譯なのです。それと云ふのも、こゝでは言葉と思想と外界が、決して分離することが出來ないからであります。散文一般の精神はこの點が違つて、外界や思想を切り離すことが出來て、箇々の語に戻されるのです。だからこの文章に向つて、思想が平凡だとか、貧弱だとか、そんなことは云へない譯です。然し、この文章に現れる思想が、常に必ずしも洗練された至高なものだとは云へません。もつとも他に比較しての至高といふ意味ですが、しかし、その人個人としてはもつとも裸になつてゐる場合の人間性を晒け出してゐるのです。

アランはまた散文、ことに小說的作品において、描寫を窮極の目的となすや否や直ちにその生命は失はれてしまふと云つて、バルザックやスタンダアルの散文の全組織に、次のやうな說明を與へてゐるのです。

「これらの描寫において、想像力は最初のうちは何等活動する餘地を持たないのである。描寫はやや抽象的に過ぎるやうに思はれ。眼にとまるのは判斷の手である。もつと後になつて、物語になつてから初めて事物が現れてくる。しかもそれはならべ立てられて、見世物のやうにではなく、あたかもその場に驅けつけてくるやうに、行爲する人の周りに現れ且つ消えるのである。そこではじめて心像が生氣を帶びてくる」

然し、自然發生的文章においては、上述のやうな餘地のないのは明白なことです。自然發生的文章は常に

ランセットの尖端のやうに觀念に突き入る文體であります。想像力はそれを一點として、壓倒的に擴がり、聯想力の活躍も自づとこの瞬間に生じるのは、上述の死を通じての文章で明かなことでありませう。

由來、散文といふものはその性質上、調子を變へ、筆致や捉へ方に變化を與へようとする傾きがありますが、この自然發生的文章において、例へば、死といふ絶對面に對した場合の文章に、左様な曲折のありやう筈もなく、些の抽象的な影も存在することが出來ません、言葉は直接に心臟に來るのです。

心臟へぢかに來る文章——この言葉の中に、自然發生的文章の特徵は、殆んど意味されてゐるものと思考されます。

意慾的創作文章の形式と方法

坂口安吾

一

小說の文章を他の文章から區別する特徴は、小說のもつ獨特の文章ではない。なぜなら小說に獨特な文章といふものは存在しないからである。

「雨が降つた」ことを「雨が降つた」と表はすことは我々の日常の言葉も小說も同じことで、「悲しい雨が降つた」などといふことが小說の文章ではない。

勿論雨が「激しく」降つたとか「ボツボツ」降つたとか言はなければならない時もある。併し小說の場合には、雨の降つたことが獨立して意味を持つことはまづ絕對にないのであつて、何よりも大切なことは、小說全體の效果から考へて雨の降つたことを書く必要があつたか、なかつたか、といふことである。

小說の文章は必要以外のことを書いてはならない。それは無用を通りこして小說を殺してしまふからである。そして、必要の事柄のみを選定するところに小說の文章の第一の鍵がある。

即ち小說の文章は、表現された文章よりもその文章をあやつる作者の意慾により以上重大な秘密がある。作家の意慾は表面の文章に働く前に、その取捨選擇に働くことが更に重大なのだ。小說の文章は創作にも批判にも先づ第一に此の隱れた意慾に目を据えなければならない。

愚劣な小説ほど淺薄な根柢から取捨選擇され一のことに十の紙數を費すに拘らず、なほ一の核心を言ひ得ないものである。それにひきかえ傑作の文章は高い精神によつて深い根柢から言ひ當てられたもので、常にそれなくしてはありえなかつたものである。

二

前述のやうに、まづ意慾が働いてのち、つづいて表現が問題となる。

一般の文章ならば、最も適切に分り易く表はすことが表現の要諦である。この點小說の文章も變りはない。併しながら小說には更に別の重大な要求があるために、必ずしも適切に分り易くのみ書くわけにいかない。

卽ち、作家はAなる一文章を表現するに當つて、Aを表現する意慾と同時に、小說全體の表現に就ての意慾に動かされてゐる。Aに働く意慾は當面の意慾には違ひないが、實は小說全體に働く意慾の支流のやうなものである。從而、Aなる文章はAとして存在すると同時に、小說全體のための效果からAとして存在する必要にせまられる。つまりAとして直接の效果をねらうと共に、Aとして間接の效果をねらつてゐる。のみならず、單に間接の效果のためにのみ書かれる文章もあるのである。

そのために、文章を故意に歪めること、重複すること、略すこと、誇張すること、さらには、ある意圖のもとに故意に無駄をすることさへ必要となつてくる。ことに近代文學に於て、文學が知性的になり、探求の精神が働くに順ひ、かういふ歪められた文章も時には絕對に必要とされる場合も起るのである。

併し文章を故意に晦澁にするのも、畢竟するに、文章を晦澁にしたために小說の效果をあげ、ひいては小說全體として逆に明快簡潔ならしめうるからに他ならない。單に晦澁のために晦澁を選ぶことではないので

ある。

要するに小說は明快適切でなければならないものであるが、小說の主體を明快適切ならしめるためには、時として各個の文章は晦澁化を必要とされることもありうるのだ。そして描寫に故意の歪みを要するところに——換言すれば、ある角度を通して眺め、表はすところに——小說の文章の特殊性もあるのである。なぜなら、小說は事體をありのままに說明することではない。小說は描かれた作品のほかに別の實體があるわけのものではない。小說はそれ自體が創造された實體だからである。そこから小說の文章の特殊性も生まれてくる。次にそのことを詳述しよう。

三

我々の平素の言葉は「代用」の具に供されるものである。かりに我々が一つの風景を人に傳へようとする。本來ならその風景を目のあたり見せるに越したことはないが、その便利がないために言葉をかりて說明するものである。從而、言葉を代用して說明するよりも、一葉の寫眞を示す方が一層適切であらうし、出來うべくんば實際の風景を觀賞せしめるに越したことはない。

だが、このやうな說明がいかほど眞にせまり、かつ美辭麗句をもつて綴られるにせよ、これを藝術と呼ぶことはできない。なぜなら實物を見せる方がより本物だからである。

藝術は、描かれたものの他に別の實物があつてはならない。藝術は創造だから。

單に現實をありのまゝ描くことなら、風景の描寫には一葉の寫眞をはさみ、音の描寫には音譜をはさむことが適切であらうが、それにせよ現實そのものの前では全く意味をなさない死物と化すの他はない。藝術の

上では、寫實といへども決して現實をありのままに寫すことではないのである。

偉大な寫實家は偉大な幻想家でなければならないとモォパッサンはその小說論に言つてゐる。一見奇矯なこの言葉も、實は極めて當然な次の理由によるのである。

作家が全てを語ることは不可能である。我々の生活を滿してゐる無數のつまらぬ出來事を一々列擧するとせば、毎日少くも一卷を要すであらう。

そこで選擇が必要となる。そして、これだけの理由でも「全き眞實」「全き寫眞」といふことは意味をなさなくなるのである。

それゆえ最も完全な寫實主義者ですら彼が藝術家である限り、人生の寫眞を我々に示さうとはしないで、現實そのものよりももつと完全な、もつと迫るやうな、もつと納得の出來るやうな人生の幻影を我々に與へるやうに努めるであらう。つまり完全な幻影を與へることこそ勝れた寫實家の仕事なのだ。

のみならず、世に現實が實在すると信ずることは間違ひである。なぜなら各人の感覺も理性も同一のものを同一に受け納れはしないから。Aにとつて美であるものがBにとつて醜であることは常にありうることだ。その意味では各人にめいめいの眞實があるわけだが、不變の現實といふものはない。即ち我々はめいめい自分の幻像を持つてゐるのである。

そして藝術家とは、彼が學んだそして自由に驅使することのできる藝術上のあらゆる手法をもつて、この幻影を再現する人である。けれども、Aの幻影がBに納得されるには甚しい困難がある。單なる說明や一人合點の誇張では不可能である。そこに藝術の甚だ困難な技術がいる。つまり藝術家とは自己の幻影を他人に强ふることのできる人である。

かやうに最も寫實的な作家ですら、單なる説明家、寫實家でないことを了解されたであらう。のみならず藝術家をして創作にからしめる彼の幻影といへども幻影として實在するものではなくて、描かれてのち、描かれたものとしてはぢめて實在することができるのである。

然らば單なる説明でない文章とは何か？　次にそのことを述べよう。

四

併し藝術に獨特な、純粹な言葉といふものはない。小説に用ひる語彙も我々の日常の語彙も全く同樣のもので、むしろ日常用ふる以外の難解な語や已に忘れられた死語やひねくれた美辭麗句を用ひることは藝術をあやまる危險をもつ。

然らば同一の語彙の一を藝術にまで高めるものは何か。併しこのことを理解するには、やや超理的な理解力が必要である。なぜならこのことは職業の祕密ともいふべき超理的な要素を含んでゐるからである。けれども敢て言へば、恐らく言葉を使驅するところの作家の精神の高さによるものであらう。そして作品を底流する作家の精神は、作品の角度となつて表面に現れる。この角度こそ私の最も言ひたいことであるが後章に説明することとして、とりあへず、かやうな文章の一例に就て述べよう。

しかし、このやうな文章の例を散文にもとめるのはむづかしい。なぜなら散文は一句が獨立した効果をあらはすことはなく、必ず前後（コンテクスト）の文章に複雜な關係を殘してゐるから。私は今、芭蕉の句に就てこれを説明しよう。

この句は我々にある種の感銘を與へる。私は之を決して高く評價はしないが、とにかく藝術であることは疑へない。

さて、この句に就て先づ我々が氣付くのは、ここから受ける感銘の理由は、古池の風景でもなく、蛙の落ちた水の音でもないといふことである。もしも音樂家があつて、この句を作曲するに古池に蛙とびこむ水の音を克明に寫したとする。物笑ひの種となるばかりであらう。

古池や蛙とびこむ水の音　淋しくもあるか秋の夕ぐれ

私はこの和歌を五十嵐力氏著「國歌の胎生及びその發達」から引いてきた。五十嵐氏の指摘される通り、ここには更に一つの季節と淋しいといふ感情と、いかにも淋しさにふさわしい夕ぐれといふ時間まで讀者に敎へてくれる。我々はこの和歌によつて古池の情景をかなり微細に暗示された。けれども句のもつ感銘が深まつたとは思はれないばかりでなく、却つて下品となり、落付は失はれ、淋しさは言葉となつたために實感を失ひ、結局何ら人を打つところのない單なる風景の說明に終つてゐることに氣付かずにゐられない。卽ち藝術とは寫眞を見せることではないといふ一例を之によつても知ることができよう。

作家の精神はありのままに事物を寫さうとする白紙ではないのである。複雜――むしろ一生の歷史と、それを以てして尙解き得なかつた幾多の迷路さへ含んでゐる。そしてこの尨大な複雜が、いはば一つの意力となつて凝縮したところに漸く作家の出發があるのである。言葉を藝術ならしむるものは、言葉でもなく知識

でもなく、一に精神によるものであるが、併し精神を精神として論ずることは藝術を説明する鍵とならない。

作家のかかる精神は、作品の角度となつて表面に現れてくる。現象の取捨選擇に働く直接の母胎もこの角度であり、文章の迫眞力や脹力も全てこの角度によつて各々の方向を規定されてくるのである。そしてこの角度こそ文章を藝術ともならしめるものである。

五

作品の角度とは卽ち作家の意慾に他ならない。

單なる觀察(如何に辛辣であらうとも)、單なる思想(如何に深遠であらうとも)、それは藝術にとつて素材であり、寫眞の如きものにすぎない。かかる觀察、思想に通路を與へ方法を與へるものが作家の意慾である。

例へば、かりに人物の取扱ひに就て之を見よう。ドストエフスキーのやうに、その人物の特徴ある部分のみを誇張してそれによつて全人格を彷彿たらしめやうとする作家がある。反對に、人物の特徴にはなるべく觸れぬやうにして、微細なニュアンスで人物を描きわけてゆくモオパッサンがある。又人物の個性としてよりも人間の類型化に觀點をおいて、タイプのもつ特徴だけを浮き立たせながら人物を進行させるバルザックがゐる。かと思へば性格などは眼中に置かずに知性と心理解剖をもつて人間性に解釋と、知性の極北に立つ詩とを見出さうとしたバンヂャマン・コンスタンの如き作家もゐる。

我々はドストエフスキーの作品の中で、彼自ら最も平凡で、ありふれた人物といふ注釋付きで登場させる數名の人を見出すことができる。成程彼等は私達の目になれた平凡人達ばかりだ。けれども同時になんと非凡であり風變りであることよ。けれども讀者である我々はこの風變りな人々を全くありふれた平凡人として

しか受け納れることができない。又事實平凡人はかやうに風變りでもあるのだ。寧ろ我々は平凡人の風變りに見馴れてはゐたが氣付かずにゐて、ドストエフスキーが描くことになつて歷々と無數の風變りな平凡人を身邊に認識したのかも知れない。斯樣に、ドストエフスキーは、たとひ平凡人を描くにしても、極めて目立つ特徵を更に浮き立たせるやうにして扱つてゆく作家である。

　これに反するものとして、私達はモオパッサンの傑作「ピエルとジヤン」を讀むことにしよう。野心家で激しい情熱を持つ男で、そのくせ奇妙な冷靜とねばりと氣紛れを持つ長兄ピエルは、この作品の中で極めて普通にとり扱はれてゐる。けれども讀者である我々はそれで充分納得して、その微細なニュアンスからピエルの全貌を歷々と想像しながら讀了してしまふ。もしも此の同じピエルをドストエフスキーが取扱つたらどうだらう、まるでシャートフのやうに書くかも知れない。しかも變人のシャートフもざらにあるピエルも、結果に於て同じやうな人間なのだ。

　勝れた作家は各々の角度、各々の通路を持つてゐる。通路は山と海ほどの激しい相違があるけれども到達する處は等しい。同じ人物をピエルとシャートフの相違で描いても、要するに全貌を現したあとでは同じものになる。モオパッサンはピエルの方法でしかシャートフが描けないのである。

　同樣にゴーゴリの平凡はなんと奇拔でユーモラスであらう！　我々の平凡はこんなに奇拔ではない。併しゴーゴリを讀んだあとでは無數の身邊の平凡の中に、我々は奇拔を認めずにゐられなくなる。けれどもモオパッサンにとつて、平凡の奇拔な面は必要ではなかつたし、奇人の奇拔な面さへ必要でなかつたのである。反對にドストエフスキーは平凡人を平凡の面からはどうしても描けなかつた。角度は無限である。めいめいが各々の角度を持たなければならない。けれども如何に多くの寶物があるか。

否、眞に自らの角度を持ち、しかも之を正しく育てうる人は極めて稀にしかない。

以上は人物の取扱ひに就ての作家の角度の一例であるが、角度は勿論人物に限るものでなく思想の取扱ひにも働き、否、小說全體に働く。同時に各々の文章、さらに小には一語一語に働くものである。

だがこの小論は文章に就てのものであるために、次にかかる意慾的な文章に就て述べよう。

六

作家の意慾は文章よりはじめて小說全體に行きわたるとは、卽ち逆に小說の文章はAなる文章としてあると同時に、小說全體の中のAなる効果としてあるといふことに他ならない。のみならず、小說は小說全體として完成さるべきものであるから、個々の文章が如何ほど獨立した完璧を示すにしても小說全體としての完成を示さなければ高く評價することはできない。

從而小說の文章はAとして直接の効果を狙ふよりもAとして間接に働き、直接の効果を殺して餘裕ある步みを運ぶことが多い。けれども斯樣な餘裕が如何ほど深い計算の結果選び出されたものであるか、言はずして想像し得られると思ふ。

たとへば讀者に悲しさを傳へるために、作者が嗚乎と溜息を洩したり、すぐさま悲しいと告白したとする。成程讀者はこれを讀んで、作者が悲しんでゐるなといふことは納得がゆく。併し讀者の悲しみになることは決してないであらう。藝術に於て作者の悲しみは讀者の悲しみとならねばならぬものであるのに。

たとひ自己を描く時も、作家は描く自己と描かれる自己の二つの人格を明瞭に認識すべきものである。自分の悲歎や心境を單に無技巧に押しつけようとしても、讀者はついてくるものでない。何事も言葉に表はさ

れた以上一應は理解しうる。併し讀者をして身をもつて感せしめねば不可である。

モォパッサンは旅行記「水の上」に次のやうな感想を洩してゐる。即ち自分は作家として何事にも觀察者の立場に立つために遂ひに戀を失つたと。なぜなら自らの戀情に當つても直ちに觀察者として自らを凝視解剖する冷酷な眼を逃れることができない。そのために自分の戀に溺れることさへできなかつた、と。我々はここに藝術家の殘酷な宿命を感ぜずにゐられないが、同時に目下の我々に與へられた一つの解答を見出すであらう。即ち、常に自らをも客觀せよ。

次に我々の仕事は「計算」することである。まことに小說の文章ほど計算を要するものはない。小說を一言にして言へば「計算の文章」である。

今我々は一人物の外貌を描寫しようとしてゐる。特徴のある顏、甚だ表情のある手、それよりも短い身長と、しかも奇妙にゴツゴツした動きが特に目をひき易い。しかも猫のやうな聲、時々まるで變化する眼の具合、これらを精密に描いたなら、讀者はその外貌を讀んだだけで、この男の性格や心の底を見拔くことが出來るほどだ。そこで我々はこの人物の外貌を精細に描寫したいばかりに、情熱でウズウズしてゐる。併し長い紙數を費して一氣にこの男の外貌の全部を描いてゐたら、讀者は却つて退屈を感じ、そのために混雜した不明瞭な印象を受けるばかりで、大切な核心を讀み逃してしまふであらう。

そこで我々は計算する。今この男は心にもない嘘をついて冷酷に相手を觀察しながら喋つてゐる場面である。そこで今は冷めたい目と、水のやうな聲だけが必要なのだ。鼻や手や顏色や動作は次の機會に書く時があるだらう。畢竟するに小說全體の中でこの男が浮き彫りにほりあがればいいのだから。

斯樣な計算は、人物の性格に就ても、作者の語りたい心境についても、思想に就ても同樣である。あわて

ずに計算の極をつくし、餘裕をもつて描くべきである。たとひ慌ただしい情景を描くに當つても作者が慌てはいけない。作者はあくまで餘裕ある計算をつくさねばならぬ。

然らば何事を計算するか？ むろん小説の全體の配分に沿ふて現象を配合すること、取りあはすこと、分離すること、綜合すること、それも必要である。その上、我々は讀者の心臟を計算しなければならない。卽ち斯う書けば斯う感じるに相違ないと綿密に算出して、しかも計算は前後の文章に連り全體に連るために甚だ複雜な手順をつくして讀者の心臟を測らなければならないのである。同時に必ず割りきらなければならない。剩餘を殘して濟ますことは小説の文章の計算法には許されないことである。その上、配分せられた個々の文章の總和が、自分の狙ふ詩や思想や雰圍氣や感銘の効果を充分に生み出してゐるかどうか、計算に狂ひがなかつたか、それを正確にしかも事前に豫測しうる經驗、練達をつまなければならない。

七

最後に我々が注意しなければならないのは、文章の調子をまとめるために、右と書くべきを左と書くやうな無理をしてはならないことである。

我々日本人は漢文によつて無理な美文を敎へられてきた。これは概ね右と書くべきところを言葉の調子で左と書く風な所謂名文であつた。これを名文と稱ぶならば、私は躊躇なく惡文こそ藝術の文章と稱びたい。

小説の文章は獨立した文章として完成し、なだらかに美しく一種の詩の音律美を具えてゐても値打をもたない。寧ろそれは藝術を殺してしまうものである。

小説の文章は書くべき事柄を無駄なく書きつくさねばならないのである。卽ち、作家の角度から選擇され

一旦書くべく算出された事柄は、あくまで完膚なく書きつくさねばならないのだ。たまたま文章の調子に迷ひ右を左と書きつくらうやうな過ちは犯してならないことである。

眞の詩は言葉の調子からは生れないものである。まことの詩は事實の中にひそんでゐる。バンヂャマン・コンスタンは人性を知性にわりきつた極北に詩を見出した。ドストエフスキーは人性の葛籐の中に詩を見出したのである。

（參考書）

日本語に讀みうるものに、アランの「散文論」（作品社出版）が最上と思ひますが、そのほかに、モオパッサンの「小說に就て」も參考にならうかと思はれます。これは同人の小說「ピエルとジャン」（岩波文庫）卷頭に譯載されております。變つたところでは、マルセル・プルウストの文章論なぞは如何。これは "Les Iours et les Plaisirs" 及び "Chronique"（邦譯もあることと思ひますが）なぞに種々の題目で論じられております。

☆文章力涵養

觀察力の把握と伸張——阿部知二

一

一體、文學を形成するさまざまな精神力——想像力とか構造力とか觀察力とかいふさまざまのものは、互に有機的につながつてゐるのであつて、何處から何處までが何といふ力だ、などとはいへないものであらう。ただ、漠然としてではあるが、そのうちに或種の機能をするわれわれの精神力の相似た一群をとらへてかく色々に呼ぶといふことは妥當であり得る。私は「觀察力」といふ題意でかくことを求められたのだが、以上のやうな氣持でこれに處するよりほかはない。そして私は出來るだけ廣い意味に於てこの觀察力を取扱つてみたい。大體次のやうに廣いものとする。——即ち觀察力とは、作者が外部の現實を自己の心内に取入れるはたらきを第一段とし、これに判斷をあたへ秩序をあたへて表出しようとする經路を第二段とする。このやうに廣い意味にとれば、その第一段では藝術的衝動といふやうなことにも觸れ、第二段では理知と思想性のことにも觸れて、時として「觀察力」といふ語義を離れた方向にまで筆がすすむかも知れないが、それは前述のやうに、あらゆる文學内の精神力に互に有機的に結びついてゐて、これを無理に切りはなして考へることはしばしば無意義な、乾涸びた概念の仕事になるといふ認識の上に立つて、なるべく觀察力とそれをとりまく事態の全容をとらへたいといふ氣持から左樣するのである。

さて、一口に文學上の觀察力といつても、その作品の種類によつていろいろと異つてくる。詩歌等に於ける觀察力の性質と、評論研究文等に於けるそれとは同じではないといへる。大まかに區別すれば、前者の觀察力はその中に本能的な情意的要素を多く含み、後者のそれは、理知的な要素を多く含むといへる。そして小說のやうなものは、この二つの觀察力の合作からなるといへよう。いま、このことを頭に置いて、まづ情意的なものから考へてゆかう。

觀察とは文學に於ける「認識論」のやうなものから出發しなければなるまい。作者の心內に外界の現實が流れこむことであり、少しいひ方をかへれば、外界の現實を作者の心がとらへることである。——この二つの言ひ方は、主格と客體が變化しただけで、大づかみにいへば同じことである。しかし、敏感な人ならばこの二つのものがもつそれぞれのニュアンスの相異を感ずるにちがひない。それに、明瞭に解釋することの出來ないほど微妙な相異である。しかし、もし詩歌の味を本當に知ることの出來る人ならばこのニュアンスの相異を了解するであらう。即ち、私をしていはしめるならば、もつとも純粹な詩的感興に於ては、作者がとらへるのでなくて、むしろ現實が作者の中へ流れこむといつた方が相應はしいのである。一部の哲學の認識論でいふところの、「純粹經驗」とか「體驗」とかいふ狀態に近いものである。嬰兒が無心に花を眺めるごとき狀態、即ち主觀と客觀との未だ分離しない狀態であるといへる。文學で、インスピレイションなどといふのもこの種の心的狀態をいふのである。それは後からいろいろと解義もつけられようが、その刹那についていへば、「アッと眼を見ひらいた驚き」のごとき狀態である。詩的感興の新鮮さ、美しさはここに生れるのだ。

原始的な氣持の詩人はこの狀態を大らかにうたふ。何事にも意識であるところの近代詩人は、これを反芻し計量して後に構成する。かかる差異はあるにしても、その本源にまで溯れば同じことであると私は信ずる。萬葉集の新鮮さはここにあるのだ。この狀態が喪失された心といふものは、扉の閉鎖された室と同じことで外部の現實は決して生きたままでは入つて來ない。

さて、以上のやうな狀態は、言葉をかへていへば、感覺の狀態である。感覺の鋭さ、柔軟さ、若々しさが詩歌を中心としてあらゆる創作的作品に要求される。「み吉野の象山のまの木ぬれには、ここだもさはぐ鳥の聲かも」(赤人)とか、「枯枝に烏とまりけり秋の暮」(芭蕉)とかいふ詩歌は、詩人が何か警拔な觀察をほどこしてやらうとおもつて自然に向つてとらへてきたのではなく、刹那の感覺の鏡に事象がながれこんできて映じた、とみる方が至當であらう。——ここで反省してみると、普通の言葉の使用法によれば、以上のやうな狀態をば「觀察力」といふのは不當のやうである。觀察力の通常の語感に從ふとすれば、むしろ、「古今集」や「新古今集」の歌人の行つたやうな、多少の理念を加へた、——それこそとらへてくる作用から以後を指すのが妥當のやうに感じられる。すなはち、刹那の感覺の映寫でなく、すでに自己が主體であることを自覺して、外物に向つてこれを攝取し、これを情緒の波のなかにとりいれて樣式化したり、理念の分解綜合力によつて構成したりする作用まで進むときに、はじめて觀察力といへるのである。事實、私は以上の區別を充分意識した上で、感覺の狀態を、わざわざこの觀察力の考察の前置きにしたのである。それは、あらゆる觀察力の母胎が、(たとへ「觀察」の範圍ではないにもせよ)この感覺の狀態に存在するといふことを强張したかつたからである。文學上のさまざまの精神作用が互に有機的に連絡してゐて、概念の正確さにのみ依據して分割することが危險だといふことの一つの雄辯な例證にもならう。小說のやうな散文藝術に於てすら、

その描寫の生彩は、たとへそこに理念が交錯してゐようとも、その根柢がこの感覺の原始性の上にあるときにのみ生れるのである。

次に、このやうな狀態は、何故にある作家には豐富であり他の作家には缺乏してゐるかといふことを考へてみよう。一言にしていへば、これこそ作家の藝術的天分を左右するところの第一の關門である。キーツといふ詩人が、シェイクスピアの天分の祕訣は、「消極的能力」にあるといつた。これは、日本流の言葉でいへば、「己を空しくする」ことである。キーツは、眞の詩人とはもつとも詩人らしくないものだともいつた。實際、よく見受けるやうに口をひらけば藝術的口吻をもらし、一擧一動藝術的臭味を發するやうな人間が、眞に生々しい感覺のほとばしる詩や小說をかいたためしがない。もつと己を虛しくした、謙虛な心のみが眞の藝術を作る。すなはち、己の中に何等の先入主觀もなく、空の器のごとき狀態に心を置くときにのみ現實は四方から流れてくるのである。有名な逸話であるが、あるときトルストイとツルゲネフとが散步して道に馬をみた。トルストイは、さつそくその馬のことを喋言りはじめた。まるで馬自身の氣持になつたかのやうであつた。ツルゲネフは、「君の祖先は馬だつたにちがひない。」といつた。すなはち、花があれば花に心が乘りうつり、雀をみれば雀に乘りうつり、惡人をみれば惡人にすら心が乘りうつるやうな、「鏡」のやうな狀態であればこそ、シェイクスピアの作品が生れ、トルストイの作品が生れるのである。

これが、あらゆる觀察力の基底であると私は信ずる。

三

このやうにいへば、二つの反問が起つてくるかもしれない。第一は、かかる狀態は、まさに痴呆的狀態の

ごときものであり、作者の思想や感情の向上彫琢を無用とする議論が起りはしないか。第二に、かかる狀態は、殆ど全く作者の天分によるものであつて、生得の素質に惠まれぬものにとつては、どうにもならないものではないか。

確かに、ある程度まではこれは素質天分の問題である。しかし、同時にある程度までが自己の努力によつて磨くことが出來るものである。そして決して痴呆の狀態に止まれと命ずるものでない。そのことを明にするためには、以上のやうな精神狀態の起るところの「人間的根柢」を考へてみようではないか。一言にしていへば、人間として、もつとも人間らしい眞率さを持つといふことが、かかる能力の基底をなすものである。これは例によつて示した方が早いであらう。

――私なら私が、ある日、勤の場所を出てほんの二三分間、一町か二町か街を歩いたとする。勤の場所の隣には病院があつて子供の泣き聲がする。少し行つたところから塀の上の樹々の彼方に西空が夕燒してゐる。その橫の廣場で靑年がキャッチボールしてゐる。角までくると貧しい男の靴磨きが蹲つてゐる。石垣の石のあひだに小さな花が咲いてゐる。――これだけではない、他にもいろいろ無限に現實が轉つてゐるが、いまはこれだけがあるとする。さて、若し私が、何か金か野心に一杯になつたり、考へごとで一杯になつてゐるとする。私は、この何一つにも心をうごかされないであらう。私の眼にはこれらは生理的に映つてくるが、私の心は他のことで一杯だから、心に何の印象ものこしはしない。ところが、私が心を虛しくして通つたとする。すると、この一つ一つが、私の心に印象をのこすであらう。この一つ一つは小說の一つの情景のごとく心に刻印されるであらう。さらに、私の心は虛しいばかりでなく、さらに、生き生きとして、この人生に對する興味と愛情と探求心に燃えてゐたとする。私は、子供の一つの泣き聲からも、無限にまでひろがる人

生の姿を想像し、西空の夕燒からも無限に自然の變轉をおもひ、キャッチボールからも人生の快樂と肉體を探求し、さらに、靴磨の布からは一つの大悲劇にまで私の想像力は發展し、石垣の花から宇宙をも感ずるであらう。一つの情景どころでない、一つづつが大きな作品にもならう。私は靴磨きの前に立ちどまり、彼の容貌と服裝と姿勢とを觀察し、彼の性格を觀察しようとするでもあらう。――かくて、この二三分の散歩でもすでにありあまる程の素材をつかんでくるであらう。悲しむべきは素材の貧困でなく、それをとらへるあるひはそれが流れこむ心の用意のないことである。人生に對する愛情と眞率をかくものは、大悲慘事の中に入つても、利己心のみに耽つて、何一つの收穫もないであらう。頑な心はあらゆる觀察の力をもたないであらう。

今一つの場合を考へよう。私がその際何かの他人の小説をよんで熱し出したとする。私の氣持はその影響で充分小説的になつてゐるから、可成生き生きとそれらの事態をとらへるであらう。しかし、それは、眞に自己を空しくしてゐないのだから、讀んだ小説の模倣のやうにしかとらへず、私のオリヂナリティにならないであらう。

私はあまりにもわかり切つたことを云つたかも知れないが、これが觀察の根本にある人間的要素だとおもふのである。要は頑な心を去ることである。――ある種の人々は、このやうな精神狀態を、「想像力」Imagination と呼ぶ。空想といふ意味でなく、人間的共感の心といふ意味である。――(序だから記して置く。)さて、このやうな想像力の問題になると、決して痴呆の業ではなく、われわれが日夜人生に對して、感情的に思想的に向上をはかることによつてのみその想像力を強くするのだといへないであらうか。卽ち、先天的なものではなく、後天的な修養によつても可成の程度までこの想像力を豐饒にし、從つて文學的認識力の根源を培

養することが出來るといひうる。

四

あまり多く情意的方面について書きすぎたから、簡單に理知的な方面について書かう。ある種の考方によれば、むしろこの理知的方面こそ本當の觀察力ともいひ得よう。茲に詩歌、小說、評論、などと分けたが、評論などにこの理知的觀察力が重要なこと、小說の中にも情意的なものと合して重要なことはいふまでもないが、詩歌にしても、抒情のみが詩歌でない以上、この要素が不必要だなどとはいへない。「神曲」や「失樂園」をこの例にとる必要もない程それは明白な事實である。

　知的な觀察力とはどのやうにして對象に働きかけるであらうか。私はここに二つの主な作用をみるのである。その一つは、分析によるものであり、今一つは、思考力の發展とも名づけるべきものである。

　分析力についていへば、これが前の情意の場合に於ける感覺のやうに、基礎的なものとなる。つまり、ある事物なり事件なり思想なりを、そのままにとらへるのでなく、一旦それを碎いて、自己の中に取り入れるのである。いひかへれば認識論に於ける「懷疑」作用のやうなものであらう、グールモンは、皮肉をこめて、眞理とは分析されざる常識のごときものだといつてゐる。つまり、ここに何かの事象があるとき、それを分析しないで、そのまま鵜呑してしまふのでは何等の觀察力にはならないのである。ある事件があれば「ああさうか」といつて濟ますのでは觀察ではない。その原因と結果をさぐり、さらにその原因を細かく分解し、また事件の呈した種々の現象を分析することのみが觀察力の名に値する。果實が地上に落ちるのをみても、「ああさうか」であつたならば何等の觀察にはならない。あるひは一つの思想に對しても、これを細く割つて

行かなければならない。人間界の事物についても同じである。AとBとが爭つたなら、それを簡單に、衆說に從つて、善惡を定めて疑はないのでは觀察家でなからう。AとBとの爭ひの原因を出來るだけ精密に分析して、その一つ一つを比べなければならぬ。さらに、日頃のA方が善人だといはれてゐるとしても、善とは何ぞやと疑ひ、又、Aの日頃の行跡の一つ一つを分割してこれをBのそれと比較し、あるひは第三者と比較し、あるひは人生の諸種の道德觀と比較しなければならない。

出來るだけ事象を細かく、――その最後の單位まで、「原子」のところまで割つて行くものが銳い觀察家である。事物のまはりをいくらぐるぐるまはりしてもそれは觀察でなく見物である。思想家や科學者はかかる分析力の銳さによつてのみ生れるのだ。機械を分解するやうに、あらゆる現實界の事態を分解することが必要である。この態度は、常に常識といはれるものよりも一步深く立ち入るのであり、時として、反良俗的ともなり、時として反傳統的となるかもしれない。事實藝術上の觀察力とは、必ずしも因襲的な禮讓とは一致するとはいへない。先人の樹立した思想や秩序を破壞する力とならないとは保證し得ない。

知的觀察力の單位となるものは以上のやうな分析であり、これを比較し分類し綜合することが構造力となるのであるが、ただ無目的にそれをしたのでは意味はない。或る思想上の觀點、思想上の目的が必要とされるのである。すなはち分析綜合の原理となる思想的基礎が人間生活上の信念として重要になるのだが、それは、ここで取扱ふ問題以上に出るから、ただ、終局に於て思想が求められなければならぬ、といふことを書くのにとどめる。そして次にうつらう。

即ち思考の發展と推進といふことが觀察力の第二の要點となる。これを「伸張」といふこととみてもよからう。これが無ければ、實はあらゆる分析も甚だその意義を限定されるのである。これは、いひかへれば個

から普遍へと常に發展させてゆく力であらう。それは次のやうにいへばいいであらう。――よくわれわれは藝術上の理知力に求めるのに、大きな思想や深い思想を表現するやうなものになれといふ。この要請に忠實なあまり、ともすれば未熟なものは、いきなりに大きな問題を取扱ふことによつて、大思想にいたれるとおもつて、把握力の不足から見苦しい失敗をしたりする。しかし、これは觀察の力に對する認識の不足からおこることだ。ハクスレといふ英國小説家が、皮肉と諧謔とを交へて、「小説家志望者よ、猫を飼へ」といつたことがある。猫を飼つて、所謂「猫の戀」を觀察せよといふのである。さうすると、實にはつきり、現代人の戀愛情痴の姿をつかむことが出來る。いろいろの儀禮や複雜な心理の綾にかくれた高等動物人間の情慾の姿が、實に簡單な、根本的なエレメントに於てつかめるといふ。これは一つの諧謔であるが、ここに暗示されてゐることは興味が深い。われわれは犬の喧嘩をみても、それを單に犬の喧嘩そのものとして觀察するのにとどめないで、ここからもつとも巨大な人間闘爭の問題へも進めるではないか。一つの男女戀愛の情景をかいても、思考力を推進することの出來る作家は、それを描きつつ、さらにそこから次ぎつぎと問題を展開して行つて、永遠に男女間に横はる問題にまで暗示を進めることが出來る。このことは、トルストイでもバルザックでもをみるとよくわかる。彼等は、いきなり大きな問題に打つかつて行くのでない。日常茶飯事を深く抉ることによつてそれを發展させる。カチューシァの事件は、そのままでは平凡な身邊小説にもなるであらう。それを深く展開することによつて、トルストイは、巨大な社會問題、倫理問題、宗教問題にまで到達した。どのやうに小さいことも、恰度小さな泉から大河となり海になるやうに、辿つて行けば最大の問題になるのである。

この個より普遍へといふ展開は、以上のやうに思想的に正面から押すこともあり、又は象徴、暗示、比喩

などの方法で進めることもあらう。あるひは、以上のやうに、歸納的に進めることもあるが、又反對に、あらかじめ一つの思想を懷抱してゐて、これを演繹的に具體的事象の觀察に施すこともあらう。たとへば、男女爭鬪ならば男女爭鬪に對する普遍的な思想理念を持つたとき、これを日常身邊にみる一つの具體事件の觀察に溶かし込んで表現する方法もあらう。いづれにしてもこのやうにして觀察力はその發展伸張を持ち得る。

五

可成り概略的にではあるが、知的な觀察力についても書いたとおもふ。さて、このやうなものを、前にかいた、情意的な觀察力とは、どんな關係があるかといふことが問題にならう。つまり、同じ名前を冠しても觀方によれば全く別箇のものではないかといふ疑が起るかもしれない。しかし、私はさう思はない。この情意的な觀察力と知的なそれとの根柢に、共通に横はつて、その二者を同一物からの二樣の發現にすぎないとするものがある。それは、前にかいた、想像力、――人生に對する眞率な共感力である。これがあればこそ情意的な觀察力が生れると同樣知的な觀察も生れるのである。人生に對する生き生きした想像力（私がこの文章內で使用した意味の）が無かつたときに、何人が、事象に對して、常識以上立ち入つて分析をするであらうか。「ああさうか」で濟ますはづである。深い探求心と興味と愛情があればこそ、その表面を撫でまはすだけでなく、細かく分析するのである。又、それがあればこそ、身邊の微細な事件の觀察からも、深く大きな普遍的問題に立ち入つてゆくのである。一つの愛情の情景、一つの喧嘩の場面を「ああさうか」ですまさす、また、それを微細に觀察するだけですまさす、そこから奥に立ち入り、廣くひろげて、全人類的な問題にまで歸納してゆくのである。頑な心の人間にはそれが出來ないわけである。

私は以上のやうな意味で、觀察力といふものが、大きなひろがりと關係とをあらゆる文藝上の問題に持つとおもひ、又、この意味で、詩歌、小說、評論にもせよ、みな、根本は同一のところにつながるのだとおもつてゐる。

構想力の把握と伸張――金子洋文

「プロットの表現」（本講座「構成篇」）については、さまざまな作品を通じて解説したが、この課題では自分の創作過程の實際を通じて話した方が、讀者諸君に判り易く、また適切だと思ふので、戯曲と小説の二篇をとりあげることにした。戯曲の方は「再生の死刑囚」、小説の方は、私の代表作で、一番多くよまれた「赤い湖」。

○

「再生の死刑囚」は、私の代表的な作品ではないが、仕事が新らしいのと、この作品でいろいろ新らしい經驗や勉強になつたので選んでみた。これは實在の人間を取扱つたもので、罪を重ねること三十六犯、强盗、殺人、脫走、脫獄、死刑を宣告されること前後二回、しかも何れも法律の改定で助かり、現在七十九歲で大阪で免囚保護事業をやつてゐる土井久吉といふ人物で、先達ゴー・ストップ問題で、軍部と警官との間に紛糾があつたとき、（まァまァこの喧嘩は私にあづからしておくんなさい）と、仲へ割つてはいつたことで、諸君も記憶されてゐる筈だ。

この人は昭和五年に出獄改心して、「再生」といふ犯罪自敍傳を書いてゐるが、この自敍傳が、私に與へられた題材である。

さて題材を一とほり讀んでみたが、情感が甚だ低劣なのと、犯罪が慘酷で仁義的正義感が面を出しすぎてゐるので、これは藝術にはなるまいと、一たんはあきらめたのだが、二三日經て、その低い情感が遠のいてしまふと、その犯罪と、今日まで生きのびてゐる惡運強さに、次第に興味が加つてきた。即ち藝術活動の端緒とも言ふべき構想力が作者の內部で活動はじめたのである。

新劇に關して、私は、世界を通じて、古い新劇と現代の新劇との間には、一つの白線がひかれなければならないといふ考へをもつてゐる。とくに、ヨーロッパの新劇に手をとられて歩いて來た日本に於ては、その手からはなれて、日本の演劇運動の特殊性に準據したところの一人歩き、即ち日本の現實に根ざした新らしいドラマツルギーを確立しなければならない。——その點について、私は次のやうに言つてゐる。

〔行動の新らしいドラマツルギーは、まづ何よりも時代の暴風（敢て暴風と言ふ）に、外柔內剛するところの、戲曲創作の基礎を設定することである。一に主題の設定、二に構成の確立、三に白の現代性の追究である。

この設定は決して新らしいものではないが、戲曲を構成するさまざまの要素から、とくに三つの要素を引き出した點に、また、その主題、構成、白なりが如何に今日の時代にふさはしく把握され、理解され、生かされねばならないか、この點に新らしいドラマツルギーの時代的特質がある。

主題に對する一般の理解は、多く(22ケ4)の原則を出ない憾みがある。安易なテーマ小說にわづらはされた結果だが、それを否定する人々の(22ケ10)に飛躍、變化する理解も、その變化に(22ケ4)が內包されてゐることを見落しがちである。が、今日要求する演劇の主題は、變化のうちに原則を內包することよりも、更らに變化の複雜さから、單純、直截へつきぬけて行く點にある。たとへばチエホフの複雜さから、そ

の複雜を通じて、芝居が創成した當時の、自然發生的な演劇の本質を、新らしく認識することである。したがつて、その主題と不可分の構成も、文化住宅的な脆弱さと安易さであつてはならない。丸太的、コンクリート的構成がのぞまれるのは當然と言つてよからう。その點「劇作」誌上にみる新人の戲曲は、本質的な前進を示しながら、十分强健的であるとは言へない。むしろ岸田國士君の作品の方が、柳木にふさはしい健康を示してゐる。

白の現代的特質は、何よりも主題と密着することである。靜止の言葉でなく律動する言葉、一つ一つの言葉が主題と直接にひゞき合ひながら全體に結びつくことである。その點從來の新劇は、多く主題の周圍を暗示的に圓歩しながら、主題に近づくといふ風だつた。

言葉のもつニュゥアンスは、暗示を內包する非暗示へ、ふくみを否定し內包するふくみへ、直截單純化しなければならない。それは一場面を四十枚より三十枚に、三十枚より二十枚、否レビュウ式に二三枚で書けといふ風なくだらんことではない。三枚でも、否一行でも演劇的でないものは死物である。私が最近發見しておどろいた一例は五幕十數場の「男裝の麗人」中に、僅か一二行しか演劇的言葉を見出せなかつたことだ。その時、觀客はホツとして、和かな微笑を舞臺へおくつたものである。劇作家である自分を省みて慄然とした）

○

前段に於て、私は題材を與へられて、藝術活動の端緒と言ふべき構想力についたことをのべておいた。そして一應新らしいドラマツルギーについての見解を示したのは、この理論にしたがつて仕事をすゝめて行つたからである。では、この戲曲の主題をいかに設定すべきであるか？　が問題となるが、その結果、一つの

主題（頭で考へるところの善と惡といふものは、現實に於てはしばしば裏切るものである）この設定のもとに、善と惡を可分のまゝに對立させて、現實を通じて善惡を裏切りながら、しかも善惡不可分の新らしい一本の繩をなひあげる。その善惡を越えた新らしい繩によつて、土井久吉なる罪人が救はれる、といふプロットをすゝめやうと思つた。

　土井久吉を惡として、それと對立する架空の人間を刑事に求めた。彼は常に土井を追跡捕縛しながら善人にみちびかうと心がけてゐる。しかも、現實に於ては、彼はしばしば土井久吉に救はれるといふ、矛盾が生れてくるといふ風に構想力をすゝめて行つた。

　かう書くと、いかにも前の理論につれてすらすら機械のやうに運んだやうにとれるが、決してさうではない、山あり河ありのたとへで、頭の中へ場面がきたり、さまざまな人物があらはれたり、ごたごたすることおびたゞしいが、構想力が次第に伸びるにしたがつて茨や石ころがとりのぞかれて、主題にふさはしい荒削りの途筋（プロット）ができあがつて行くのである。

○

　プロットには構成といふことが不可分であることは言ふまでもない。ところでこの人物の犯罪を劇化する以上、改心したことを何處かで示さなければいけない。普通のやり方では、本講座《構成篇》中「プロットの表現」で言つたやうに、東京驛から出發して下關へつくとして、下關が改心の場面となるわけだが、それでは芝居の構成としてまづ落第である、とすれば、改心の場をプロローグで示すより外に仕方がない。そこではじめに監獄の運動場をもつてきて出獄間近い彼のあくまで惡事に終始せうとする圖太い考へから、刑事に

ときふせられて行く經過を示し、次の場面で免囚保護事業にたづさはつてゐる現在の生活と心境を語り分しめ、同時に過去との結びつきを明かにして、東京驛へかへつてくるやうにした。それから横濱、靜岡、名古屋と順々にすゝめて行く方法で、これはプロットの原則の一つである。

主題に副ふたプロットが出來上ると、今度は補裝工事である。土井久吉の犯罪史は明治維新からはじまつて昭和五年の出獄におはつてゐるのであるが、私は維新から明治五六年頃までに制限して、その當時の變化の目まぐるしい風物詩を示さうと心がけた。これには主として背景や衣裳、髷、當時の流行歌などを用ゐるのが普通であるが、私はその外に大望を抱いて郷關をとび出して來た若い浪人者を配した。この人物はおどけた頭のよくない正直者だが、圖々しいので、次第に出世するやうにして、併せて當時の時代思潮をも出すことにつとめた。その外大衆劇にふさはしい、色戀や、立まはりや、人殺しや、あの手、この手を用ゐたことは言ふまでもないが、新劇の手はあまり大きく卑しくひろげると、笑はれるものであることを注意しておく。

○

構想力の伸張は、新劇であらうと大衆劇であらうと、自然にのびて行かなければいけない。丁度水がながれると同じやうに……。ところが、多くの人は、大衆劇は不自然なお芝居にこり固つたものゝやうに思つてゐるやうだ。事實、今日多くの大劇場に見る大衆劇は、不自然な作物が多いのであるが、これは大衆劇の罪でなく、作者の卑しい大きな手のせいであることを忘れてはならない。我々はその立派な反證を、歌舞伎劇に於てもつてゐるではないか。

が、今のところ、新劇には新劇の流れがあり、大衆劇には大衆劇の流れがあることは否めない。それは形

そのものより、本質的なものであつて、その本質を明確に把握することによつて、大衆劇の流れも自然ななかれ方をする。岡本綺堂、眞山青果氏など、その代表的な作家と言ふことができやう。

構想力の自然な伸張は、設定された主題に副ふて場面と場面が結びつき、感情が次の感情へ流水のやうに流れこみ、言葉と言葉がひゞき合ひながら發展する。

今「再生の死刑囚」中から、場面ところ〴〵の白をぬいてみるが、私のやうな未熟な作者でも、讀者は不十分ながら、それをうかがふことができやう。

第一場　刑務所の運動場

久吉　私も七十五歳、その長い月日を殆んど牢屋ですごしたが、これから娑婆へ出ても、いくらも生きてゐないでせう、その短かい月日を、まともに生きたところで、七十餘年の犯した罪がきえるわけぢやない。まあ鐵醫者の手にかゝつて解剖される位がおちでせう、福田さん（刑事のこと）あんた刑事をやめたなら白狀するが、今度出たら、金持の惡い野郞二三人たゝき斬つて、最後の惡の華を咲かさうと思つてゐるんでさあ、長い間の、あんたのお骨折りを無駄にするやうだが、緣なき衆生とあきらめておくんなさい。

第二場　土井久吉の家

福田　いや、そんなことはない、救はれたと言へば私の方こそ……さうですな、この人は、人殺しや脫獄常習の大惡盜で、私はその惡盜を追ひかける刑事、その惡緣が二十代からつゞいて來たんだが、言つて

みれば二人共同で善惡を綯ひまぜた、新らしい一本の繩を作つたやうなものでせう。

新聞記者　善惡を綯ひまぜた新らしい一本の繩……なるほど。

福田　綯ひあがつた新らしい繩は、もはや善惡そのものではない、善惡を越えたもの、即ち人間を縛りあげる繩ではなく、人間を罪から救ひあげる繩といふことができませう、この人は私によつて救はれたと言ひますが、それよりも、新らしい救ひの繩を、善惡共同の力で作りあげたといふのが、最も眞實に近いでせう。

第二幕の二場面は山窩の生活を中心に、土井久吉と福田刑事の對立の端緒を示したもので、こゝで土井は山窩の慘酷な私刑に刄向つて、乞食の子供を救ふことになつてゐる。

第三幕の第一場は山窩の親方三木が磔になる場面で、二人は次のやうに語つてゐる。

福田　……なあ久吉、駒吉と言ひ三木と言ひ、惡盜の最後はいづれも香しくないな。

久吉　だからこれをいゝ見せしめに、改心しろつてんですか、（强く）私はね、お前さんといふ人はきらひでねえが、私を惡から救ひ出さうと思つてゐるらしい、その善人ぶつた良心面が氣にくはねえんだ、その面つきを見ると、改心どころか、良心といふ代物が、でんぐりかへるやうな大仕事をしたくなるんだ、だからはつきりことはつておくが、私を多少でもいゝ人間にせうと思ひなさるなら、その善人ぶつた面つきを、私の前にさらさねえでもらひてえつてね、これがお前さんに言ひてい白さ。

福田　ありがとうよ、おれもお前に同じことを言つてみたいのさ。

久吉　何ですね。

福田　さう良心といふ奴が痛にさわるなら、あまり氣のきいた眞似はやめてもらひたい、とな。
久吉　何だい氣のきいた眞似とは……。
福田　お前乞食の子供を助けたさうぢやないか。
久吉　何だそのことか。
福田　その子をどうしたい。
久吉　さる所へあづけてあります。
福田　しゆしような心がけだが、そんなのを泥棒仲間ぢや何んて言ふんだね。
久吉　そんなこと知るもんか、だが、あ、ありや良心と言ふもんぢやない。
福田　あはゝゝゝゝ　たしかに良心ぢやなささうだ。

第二場は老婆殺しで、久吉は福田刑事に捕縛されるが、第四幕では脱獄をして、その嫌疑で福田刑事が獄舍につながれるが、それときいて、彼は自ら牢獄に出向いて福田刑事を救ひ出す——でおはつてゐる。

○

題材は與へられたものの、劇化されたものは主題に副ふて書かれてゐるので、ほとんどちがつてゐる。とくに白は、一行も與へられたものと同じ白はない。と言ふのは、自叙傳や小說に使はれてゐる會話は、絕體と言つていゝ位に、白に用ゐられないものだ。これは、白について前段に書いたことを吟味すると、すぐ理解される筈だ。

○

「赤い湖」は郷里秋田の小作爭議を題材にしたものだが、この題材に特に興味を惹かれたのは、爭議應援で百姓の組合員を滿載した十數艘の舟が組合旗を押立てゝ八郎潟を横斷したことが一つ、爭議の發端が、隣り同志の垣根からおこつてゐること、(と、いふのは、田舍の土地の坪數は、役場の登記より多いのがならはしで、それを知つてゐる隣家の腹黑い親爺が、お前んとこの垣根が、おれんとこの屋敷にはいつてゐると言つて、一夜のうちにとつぱらつてしまつたのだ)などであつた。

爭議を指導した幹部諸君は多く私の友人なので、題材はわけなく手にはいつた。當時の私は、理論的にまづ主題を設定して、それに副ふて構想するといふ風ではなく、長い間の經驗に信頼して(大體こんな風にかきたい)流儀で書いたものだが、日本の多くの作家は、大體この流儀でないかと思ふ。勿論この流儀は決して輕蔑すべきでない。經驗といふものは實踐しない理論より百倍も尊いものであつて、すぐれた經驗はすぐれた理論と結局は一致するものである。

ストライキ小說といふものは、面白くないとされてゐるやうだが、實際は、これほど小說的な演劇的な題材はさうたくさんあるものではない。生命を堵しての爭ひである。感情の暴雨がまきおこされるのである。だが、ストライキ小說の面白くないのは、それを料理する作者の腕がにぶいからである。

この小說には全力を集注してぶつかつてみたのだが、まづ、私は一人の娘を中心にプロットを發展してみやうと心がけた。さういふときには必ず作者のこのみの娘を拉してくることは、多くの作家に共通してゐるやうだが、私も自分の好きな娘をとらへて來た。こんな娘である。

(その事を思ひ出す度に、快よい微笑が彼女の面に浮んで來た、それは過去と現在の相違からくる微笑だつた、お新には氣障で、ハイカラで、法螺吹の笹には少しも惹かれなかつたが、彼のはげしい慾情を思ひ浮べると、心に波立つのを抑へることができなかつた。かつては苦しみ嫌惡さえ覺えたものが憧れとなり、魅力となり、ある時は恍惚として自失することさえある……)

かういふ娘の、町から來てゐる大工さんとの戀愛を中心に、垣根の事件にはいつて行つた。

娘にはやさしい父親がゐる。それを模範小作人として、多收穫で縣から表彰される。しかもその表彰式に田圃をとられる……と、いふ風に、前段で說明したやうにちぐざくの途をたどりながら構想が次第にのびて行つた。

プロレタリア小說の缺點は、資本家地主は惡人ときめこんでしまふことである。だが、現實は決してさうではない。資本家地主にもいゝ人間はゐるのである。そこで私は地主のお婆さんに次のやうな人間をとらへて來た。

(彼女は人々が言ふやうに北川家の「樫の木」である、樹のやうに頑健で、聰明で愛情に富んでゐた。

彼女はかつては百姓の娘であり、百姓の女房であつたせいか、誰よりも百姓を愛した。百姓の悲喜は彼女の悲喜だつた。彼女は小作人から苦窮を訴へられると必ずその半をきゝ入れてやつた、「十の滿足はためにならない。」だから利口な小作人は苦窮を二倍にして訴へた。

が、彼女の考へは素朴で正しかつたが、その考へは全く外界から閉ざされてゐた。彼女は自分の無欲の愛情が、外界の空氣にふれ、笹たちの手にうつつて、多くの利潤を生み、小作人に對する苛酷な鞭となつてゐることを知らなかつた)

この二人の女は、實在の人間をえらんだ。斯様に人物やら場面やら交錯紛糾のまゝに考へがのびて行くにしたがつて、雜草が刈りとられ石ころがとりのけられて荒削りのプロットができあがつて行くのである。

この作品の主題は大體に於て、(勞働者農民の生活を守るには團結の手段があるのみである)と言ふのだが、その主題に副ふて意識的にプロットを發展せしめてゐないので、いろいろな缺點が目につく。したがつて、文章上の理論を明確に把握してゐるのとゐないでは、できあがつた藝術作品にも、何處かにさうした缺點はまぬがれないものである。

表現力の把握と伸張——江馬修

私はこの欄に於いて、課せられた題目のもとに、いかにして文章の表現力を體得すべきか、及び、いかにしてそれを伸張すべきかについて、所見を概說してみたいと思ひます。

一

私がまだ田舍の中學の三年か四年生だつた頃、だから漸く十六か七の時分です。當時金港堂といふ出版屋から「靑年界」といふ雜誌が出てゐて、よく愛讀したものです。その雜誌の何號かに、「馬上の友」といふ短篇小說が載つてゐた事がありました。

今日「馬上の友」と云へば、多くの人は國木田獨步の名作の一つだといふ事を知つてをりませう。だが、當時では、まだ、有名な「獨步集」その他も世に出です、隨つて國木田獨步と云つても、多くのものはあまり知らなかつた。もちろん、少年の私も、作者がどんな人であるかなぞは、何にも知らなかつたのです。まして この「馬上の友」が名作であるかどうかも全く知らず、唯雜誌にのつてゐたから讀んでみたに過ぎなかつたのです。

ところが、私はそれを讀んで、とても深い感動を與へられた。これまでにまるで知らなかつたやうな清新

な詩趣が全篇に溢れ、しかも清らかな深い悲哀が、少年の私の心を貫いたのです。私は何遍となく讀み返した、そしてその度に涙を浮かべた。

最後にかういふ疑問が私の頭に浮かんで來ました。

「どうしたらこんなに感銘の深い、立派な文章が書けるんだらうか。」

さういふ私は、すでに文學に志して、文章を書く事について深い關心を持つてゐたのです。ところで、かういふ疑問を抱いて、新しく獨歩の文章をよみ返して見たが、どこにも一向變つた所がない。それどころかそれまで讀みなれた多くの文章のやうに、特に美しい言葉や、凝つた文字を使つてゐない。卽ち、何の飾りもない、單純な、素直な文章である。隨つて、その句調や癖を覺えこんで、それを眞似やうにも、そんな所がちつとも無い。それでゐて、讀んでみると、あんな深い感動を與へられる。——

これは、當時の私にとつて、全く一種の驚異でした。少くも私は、子供ごゝろに、事物の表現は、氣取つた文章や飾つた言葉の外にあるといふ事を、おぼろ氣ながら理解したものです。でも、獨歩の文章が持つさうした感銘の根源、言ひかへれば、彼の文章の表現力がどこにあるかを、その時にはまだ能く知る事が出來なかつたのです。

これと同じやうな經驗を、私は更に、もう一つ持つてをります。

やはり十六七の同じ時分です。誰の飜譯であつたか忘れてしまつたが、トルストイの「コーカサスの四人」といふ短篇をよんで、今になつても時々思ひ出さずにゐられないくらゐ、强い深い感銘を受けたものです。あのコーカサスの山又山と折重つた自然の描寫の美しさ、生々しさ、素晴らしさ、更に出てくる人物の一人々々がまざまざと生きて動いてゐるのに、私は大變に驚嘆しました。さすがにトルストイの名作であるだけ

に、感銘の深さは獨歩の作に接した場合よりも遙かに強大で、私を完全に魅惑してしまひました。

そしてこの時もやはりかういふ疑問が私の頭に浮かんだのです。

「一體このやうな作品の魔力はどこに潜んでゐるのだらうか。どうしたらこんな生々とした素晴らしい文章が書けるのだらうか。」

そして、私は、獨歩の作品の場合にやつたやうに、飜譯ではあつたが、「コーカサスの四人」を叮嚀に讀み返して見、言葉や、句調や、文章の書き方なぞを注意ぶかく檢査して見ました。

ところが、不思議な事には、全篇を通じて文章の上には何の變つた事も無い。外見では、有り觸れた文章と同じやうに、平凡で、簡素で、何の飾りも無い。それでゐて、描かれた自然なり、人物なりは、殆んど自分が實際に目睹したかのやうに、非常に生々と鮮やかに浮かんでくる……

私には全く不思議でならなかつた。

それにしても、このやうな魔術的な効果はどこから生れてくるのであらうか。

このやうに生々とした鮮かな表現力は何によつて得られるのであらうか。

私が少年時代に持つたこの疑問は、恐らく諸君の多數が現在抱いてゐられる疑問でありませう。

それについて私はこれから多少の考察をお話して見やうと思ひます。

二

まづ、言つて置かねばならぬ事は、文章を書く技術といふものは、同時にまた、事象なり事物なりを表現する技術といふものは、決して魔術でも無ければ、手品でも無いといふ事であります。

なる程、私はさつき、トルストイの文章を評して、その魔術的効果について云々しました。云ふまでもなく、それは作品の文章なり表現なりの効果(エッフェクト)が殆んど魔術的であると言つたのであつて、文章または表現が魔術であると言つたのではありません。この點決して誤解の無いやうに希望します。

すぐれた作品の効果が、つねに深い魅力をもち、魔術のやうに眩惑的な作用を讀者に及ぼすこと、それは敢てトルストイに限つた事ではありません。しかも文章も表現も絶對に魔術では無い、ではどこにそのやうな技術上の秘密があるのでせうか。

今更云ふまでもなく、文學は文字と言語の藝術であります。文章また然りです。そして文字と云ひ、言語と云ひ、それぞれ一定の內容を具現するものであつて、內容を離れた文字も言葉も存在しません。もしありとすれば、それは死せる文字であり、死せる言葉であります。すなはち、盛らるべき一定の內容に應じて、一定の文字による言語が選擇され、そして一つゞりの文章が構成されるのであります。これは子供にも分るくらゐ簡單至極な、事明の理であるが、しかもはつきりと知つて置かねばならぬ事です。

文章は文字と言語の技術である。然し文字と言語から出發して文章が書かれるのでは無い。書かるべき內容があつて、その內容を文字と言葉によつて表現すべく文章が書かれるのであります。

さて、私はこゝで、もう一度國木田獨歩の「馬上の友」へ歸つて行きませう。

さつきも話したやうに、私は少年時代「馬上の友」をよんで大變に魅惑を感じて、未だに忘れ得ないやうな感動を與へられました。だが、それは獨歩の文章に依つてゞあらうか。もちろん、彼の文章をよんでそのやうな感銘を得たのであるし、隨つて彼の文章を外にしてはどんな感銘を得られる筈も無い譯です。ですから、獨歩の文章はそのやうな魅力を持つてゐたといふ事は確かに言ひ得るし、全くさうなのであります。

ところが、やはりさつきも言つたやうに、色々と細かく調べてみても、獨歩の文章にはこれと云つて特に變つた所がある譯では無い。美しい飾つた言葉も無ければ、流麗な調子がある譯でもなく、むしろ簡素で、飾りつ氣の無いものであります。だから、あの作品から數行の文章を拔いて來た所で、別に名文章といふやうな印象は與へられないでせう。

唯しかし、よく注意して見るものは、何の奇も無い、平々凡々としか見えない文章ではあるが、しかも獨歩が非常な注意をもつて苦心して書いてゐる事が分るのです。言葉の選擇、字句の使ひ方、句讀點の打ち方ひとつにも、彼、獨歩は異常な苦心を拂つてゐるのが分ります。つまり文章に非常に苦心してゐるのです。でも、こゝに、極めて重要な問題が含まれてゐる事を忘れてはなりません。

文章は文字と言語の技術であるから、日本に於いても、有名な作家、もしくは文章家と云はれるほどの人は、それぞれ文章の上に深い苦心をしてをります。例へば、古いところで、尾崎紅葉山人です。彼は、人も知るやうに、みづから「文章報國」と稱したくらゐで、文字どほり彫心鏤骨、一字一句を練りに練つて、文章の上で異常な苦心をしたものです。試みに、有名な「金色夜叉」の一篇を取つて、どこでも開いてみるが良い。數行をよんだゞけで、彼が苦心慘憺した汗の痕を文字と文字の間に容易に讀み取る事ができます。惡く云へば、技巧に餘り凝りすぎた結果、却つて文章が生氣を失つてゐる位です。獨歩は紅葉の文章が匠氣滿々としてゐるのを罵つた事がありました。

同じ名高い作家であり、同じ名文家でありながら、どうして紅葉の文章は獨歩のために罵倒されなければならなかつたのであらうか。

同じく文章の上の苦心でありながら、紅葉と獨歩とでは、苦心の重點がまるで違つてゐたからです。

では、この二人は文章を書く上で、どんな違つた苦心の仕方をしたのであらうか。

一言で云へば、紅葉山人は小説家ではあつたが、文章そのものに餘りに捉はれすぎたと言ふ事ができます。彼に於いても、文章はもちろん或る内容の表現ではあつたらうが、しかも彼は一旦筆を持つや、文章そのものに餘りにつき、文章そのものに餘りに引き廻されたのです。かくて文章に苦心の結果は、そこに盛らるべき内容を生々と力づよく表現することのかはりに、却つて字句に捉はれて、匠氣滿々たる凝つた文章が出來上つたのです。よしや、部分的に生きた表現があるにしても。作品全體に於ける表現よりも、文章に捉はれすぎた事の結果として、全體からは却つて遊離したものとなる結果に陷つてゐます。

これに反して、獨歩の場合には、同じ文章に苦心するにしても、決して文章そのものに捉はれるやうな事は無かつた。彼に於いて苦心の焼點となつたものは、自己の頭腦にある自然なり、人物なり、情緒なりを、いかにして適確に、そしていきいきと表現しやうかにあつたのです。適確にして生々とした表現、これこそ彼がもつとも苦心した所であり、隨つて、それに隨つて、言葉や字句の選擇の上に異常な苦心が拂はれたのです。それで、一見何の奇も無いやうな、飾りつ氣のない文章ではあるが、しかも讀む者の印象に鮮やかに刻みつけられて、いつまでも忘れ難い感銘を與へるのです。

紅葉山人が文章そのものゝ技巧に捉はれて匠氣に墮したのに對して、獨歩はあくまで表現のために、表現の技術として文章に苦心する事を忘れなかつたのです。

そこで私たちには今、かういふ事がはつきり分つて來たと思ひます。

すなはち、私たちは、文章そのものに捉はれて、いかに苦心慘憺したところで、決していきいきとした力強い表現力を得られるものでは無い。私たちはまづ、ペンを執る前に、表現せんとする事象なり、人物なり

自然なりを、はつきり、いきいきと自分のものにしてかゝらなければならぬ。言ひかへれば、まづ作者の幻視がいきいきしてゐなければならぬ。これこそ文章に於ける表現力の根本的な第一義である、といふ事です。

三

この事は、トルストイの「コーカサスの囚人」の場合でも同じです。

トルストイが創作をする場合、文章に推敲に推敲を重ねたことは有名な事實です。しかも彼は紅葉山人の如く、文章そのものゝために文章を書かうとするやうな苦心をしなかつた。文章上の苦心は擧げて表現の上の苦心となつてゐます。

「コーカサスの囚人」と言はず、更にあの有名な「復活」を取り出して御覽なさい。そして、霧深い冬の夜ふけにネフリユードフがカチユーシヤの部屋へ忍び寄る場面をよんで御覽なさい。誰でも、自分があの場に實際にゐるかのやうに感じ、ランプの側に夢みるやうにぼんやりと坐つてゐる美しいカチユーシヤを實際目の前に見るやうに感じ、そしてネフリユードフと同じやうに息づまるやうな情熱を感ずるであらう。その眞に迫る情景の描寫と表現は實に恐るべきものです。まさに、私が繰返すやうに、その効果は魔術的です。

だが、トルストイは文章のどこにも魔術を使つてゐる譯ではありません。彼は唯そこに描かうとする對象(オブジエクト)を、卽ち人物なり、自然なり、情感なりを、決して曖昧なる所なく、實にまざまざと、いきいきと、明瞭に把握してゐるのです。そして彼の文章は、その明瞭に力づよく把握したる對象を、あくまで平明に、鮮やかに、生々と表現することに捧げられ切つてゐるのです。

ですから、先にも述べたやうに、表現力の把握は、まづ描かんとする（表現せんとする）對象の把握の中

に構はつてゐる。もし對象をしつかり把握してゐれば、その人は、同時に表現力をも或る程度把握してゐるのだ、と言ひ切つても誇張ではありますまい。

既にかうです。だから、私たちはトルストイの作品を讀む時は、いつも、その文章をとほして、彼が對象を把握する力の深さ、强さ、的確さに驚嘆するのです。更に言ひかへれば、彼の眼と視力の確かさ、感覺の鋭敏さ、直感力の深さ等に驚異を感ずるのです。

そして、同時に、それが誰にも分りよい平明な、飾りの無い、簡素な文章の技術によつて、實に力強く表現されてゐるのに敬服するのです。

ついでに注意して置きますが、力強い表現といふ事と、力の表現といふことゝは、はつきり區別されなければなりません。

一つの對象が、鮮やかに、いきいきと表現されてゐる時、それはさういふ意味で力強い感銘を與へるものです。隨つて、しほらしく弱々しい秋草の花の美しさは、それを作者の技術によつて力強く表現する事は可能であるし、又さうされなければなりません。トルストイはあの不遇な、可哀さうなカチューシャを實に生々と力強く表現してをります。

しかし、力の表現、すなはち力強い意志とか、力づよい情熱とかの表現といふことは、おのづと技術上の別箇の問題となります。そして、それ自身重要な課題でありますから、筆のついでにそれについて、少しばかり述べて置く事にしませう。

一體、或る力を表現しようとする場合には、誰でもさうであるが、とかく烈しい力づよい文字や言葉を使ひたがるものです。それは全く無理の無い事であるし、一概に排斥してしまふ事もできないものです。しか

しながら、無暗に強い言葉や、烈しい字句を並べたからと云つて、決して、それだけで或る力が表現されるものではありません。

これについて、私に一つの經驗があります。オランダにレンブラントと言つて、世界的に有名な畫家かあります。もちろん油畫の大家でありますが、同時にエッチングに於いても優秀な天才的技術家です。私はこの人のエッチングで大變好きな男の肖像がありました。大變力強い立派な表現に魅惑されたのです。もつともこれはエッチングの複製版を見た上での感銘でした。

ところが、後になつて、複製版ならぬ原物のレンブラントのエッチングを見る機會がありました。原畫を見ると、その力の表現に一層驚嘆しました。しかし、それよりも一層私の驚いたことは、全體的にあのやうな強い力を表現してゐる原畫の線が、實に素直な柔かなものだつた事です。實にあらゆる線が素直な、柔か味をもつてゐて、どこにも誇張された烈しさや力の表現が無かつた事です。しかもその肖像を全體として見る時、實に男性的な力の表現に充ちてゐるのです。

これあるかな、と私はしみじみ感心した事でした。

やはり、力を表現する場合にも、何よりの要諦は、對象の持つてゐる力を作者としてはつきり把握する事です。對象の力をしつかり把握してゐれば、むやみに力づよい言葉や烈しい字句を並列しなくとも、おのづと力の表現はなし得るのです。もし、對象の力を把握してゐないで、徒らに強い字句や烈しい言葉を並べ立てたところで、文章は空疎なものとなつてしまひ、却つて氣の拔けた、力弱いものとなつてしまふ事、必然です。

あくまで對象をしつかり把握すること、即ちよく見、よく知覺し、よく理解する事、この中にこそ力強い

表現の祕密があるのだといふ事が理解されなければなりません。

四

文章は一つの技術であります。隨つてこの技術を習熟することによつて、文章をより容易に、より上手に書くやうになる事はできる譯です。殊に、單に記述のための文章とか、美しい流麗な文章とかになると、猶更それが可能であります。

文字と言葉による表現、一つの對象を具現せんとする文章は、より困難なる技術であります。もちろん、この技術も、長い習練と經驗によつて、或る程度まで習熟する事ができます。しかし、殊に作家にとつては表現せらるべき對象はつねに多種多樣であり、無限であります。或る程度に表現技術を習得したからと云つて、それだけの技術でどんな對象をも、どんな世界をも、自由自在に表現し得るといふ譯には行きません。だから、眞に生きた表現を志す作家は、十年經つても、二十年たつても、文章による表現の技術にいつも變らない苦心をするのです。

トルストイの晩年の傑作「復活」は、彼の處女作「幼年時代」より、より容易に書き得たと考へられるであらうか。

私の見る所では、彼は最初の作よりも、この晩年の作の方に遙かに表現上の言ひ難い勞苦を積み重ねてゐます。

絕えず進歩するところの偉大なる作家は、誰でも、いつでもさうなのです。

私たちは誰でもさうですが、絕えず苦心しながら、いくつか作品を書いてゐるうちに、文章にも、表現に

も、いつか一つの型が出來てきます。この型は、或る意味では作者にとつて一種の殼のやうなものです。私たちにして、もし、この出來かゝる型を反省し、それに捉はれないやうに日常細心に注意しないとしたら、私たちはいつか重い殼を引きずつて歩まねばならぬ事になりませう。

一代の名優中村吉右衛門は、いつでも舞臺を踏む時、初めて舞臺を踏み、初めて芝居をやる氣持を失はないやうに努めてゐると、話してゐたのを讀んだ事があります。あれほど型で固まつた歌舞伎劇にして、名優の心がけはかくの如きものです。だからこそ、同じ芝居を何度見せられても、吉右衛門の芝居はいつも新しい興味を持つて見られます。そしてその故にこそ、彼は絶えず發展するのです。

文章に於ける表現の技術、また然りです。いつでも初めて文章を書く氣持を忘れない事です。對象は、充分表現し得たと思つても、なかなか表現しつくせるものでは無い。こゝに文章を書く上に於いて、表現技術の獲得に於いて、不斷の努力が生れるのであり、そこにまた表現力の把握と同時に、不斷の進歩も伸張も伴ふといふものです。

批判力の把握と伸張――春山行夫

＊文學といふ仕事は妙な仕事で、一方に於て情緒を避けることなく、できるだけ强い情緒に觸れることが必要であると同時に、他方ではその場合の自分の感情がどんな狀態に置かれるか、またそれらの感情がやつて來た時、吃驚してとり亂さない力を蓄へねばならない。リチャアヅ氏の言葉でいへば、詩の情熱的な知識と非情熱的な分析能力とが同時に必要なのである。

かういふ立場から觀ると文學をやる以上はこの二つの經驗が基礎になることはどうしても必要で、單に作家であるとか、批評家であるとかいふ區別によつてその一方に偏向することは妥當でない。

ものに感動する力は作家の仕事で、感動を分析するのは批評家の仕事であるといへば、常識的な差別ができあがるが、作家の中にも感動の分析を旨とする人間がゐるし、批評家の中にも感動を批評の第一義に置く人間もゐる。

作家とか批評家とかいふ區別よりも、文學者の性格からいへば感動を第一義とする人間と分析を重んずる人間との二つの傾向（二つの種類でなく）に區別する方が便利である。感じる力と考へる力である。批評的にいへば感性 Sensibility と主知 Intelligence との二つの型である。

同じ詩人同志でも感情型の詩人と理知型の詩人とは相反する傾向の思想を持つてゐる。しかし同じ感情型

の人間であつたら、詩人でも小説家でも批評家でも文學といふものに對する考へ方は共通してゐる。これは理知型に於ける詩人と小説家と批評家の場合でも同じことになる。

ここでは批評といふことを中心として問題を進めて行かうと思ふ。しかしそれは單に批評だけの問題でなく、文學一般の問題として論じてゐることであることを了解されたいと思ふ。

＊文學の世界には極端な世界が認められてゐる。それが文學の最高のモラルとなつてゐる場合がある。通常の人間から見ると極端といふことは新しいものごとと同様に、多くの場合通常のモラルに一致しないものであるから、本能的に排斥されることになる。不合理といふ意味と同一の意味にとられることもある。しかし極端といふ言葉が與へるあまりよくない印象を改めるために、究極といふ言葉を使用して見る。文學者は通常の感情や通常の主知に滿足しないで、感情や主知の究極を追求する人間である。さうなると通常のモラルや習慣に終始してゐる文學者は、單純なモラルや習慣に終始してゐることで、文學者としては本當の生活をしてゐないことになる。またここでいふ意味の通常といふ言葉を通俗といふ言葉に改めて見ると、單純なモラルの世界は通俗の世界で、文學的な活動を果す點からいつても、新しい生活を發見するとか、進歩した文學形態をつくるとかいふことを目的とする作家の意欲を滿足させるには役に立たない。若し作家が通俗の世界に安住したら、その作家の文學は停滯する。乃至は視野が狹く發展性を失ふ。

＊極端とか究極とかいふことは、通常のモラルを破るか、乃至は不合理に見える目的を追求することになりやすい。勿論、文學的な究極が通俗の思考から見て無聯絡に陷ることはやむを得ない。しかしそれが却つ

て通俗の思考や習慣を破り、文學に新しい紫外線をあててゐることを通常人が知らないためであるかも知れない場合もある。

いづれにしても文學上の究極を追求することが文學者の生活にとつては發展であり成長である。また所謂狹義の純文學はすべてこの意味に於ける發展の狀態をなんらかの意味に於て示してゐるものといへる。

＊感じる力の發達した文學者は、本能的に自己の感性によつて批評をする。批評といつてもこの場合は理解といつた方が妥當であるかも知れない。好いとか惡いとかいふことがその理解を基礎として決められる。これに反して考へる力の發達した文學者はある作品を、それがいかなる點で詩であるか、乃至は小說であるか、即ちその文學者自身の思考する詩とか小說とかいふ認識の段階によつてそれぞれの批評を下す。よい詩とか惡い詩とかいふことは、さう簡單にきめられない。

即ち原則として批評はこの二つの性質に分れるが、しかしこの批評の二つの性質は、當然ある一人の作家の文學に對する認識のなかに同時に含まれてゐるから、その場合は二つの種類としてでなく二つの傾向として、程度、均衡がその作家なり批評家なりを感性型、主知型の二つに區分する。勿論、一人の批評家に感性的な觀方と主知的な觀方とが同時に含まれて居り、唯その程度の差だけがその批評家の性格を決定してゐるとしたら、その批評家はある意味では感性型であり、またある意味では主知型であつて、はつきり感性型と主知型とをきめることはできない筈である。これは勿論その通りで、合理的にいへば批評家はこの兩方の精神活動を調和せしめた人間でなければならない。發展 developmentといふことはさういふ意味の精神が垂直線的に、綜合的に成長することを意味しなければならない。

＊ところが實際は個人の文學活動に含まれた感性と主知との二つの傾向が、作家なり批評家なりの自覺の上に現れてくると、ともするとその傾向の中の一つの型に固定してしまひやすい。性格の問題であると同時に半ばは經驗の狹さとか低さからさうなるのである。一方が感性に走るから一方は主知に走るといふのでなく、今日の狀態でいへば感性型の文學者が感動の至上性を認め、文學の主知的な觀方に反動する傾向が盛んであるために、必然的に感動本位の批評に反對するため、乃至はそれを修正するために主知主義の批評が起り、主知型の文學者ができあがる。感動型の批評家からいへば主知型の批評に反對するためにやむを得ず感性型の批評家にならざるを得ないし、主知型の批評家からいへばその反對の過程を辿ることになる。感性といひ主知といひ、それは一個人の精神活動に於ては二つの種類ではなく、二つの傾向であるとは前以て私は注意してきた。それは程度の差、均衡の差によつて感性と呼ばれ主知と呼ばれる。感性とは主知の質を高めるものであり、主知とは感性に秩序を與へるものである。だから感性が主知を斥けることは、ともすると感動だけを重んじることになりやすいし、その反對に主知が感性を斥ける場合は理知だけを重んじてしまふことになりやすい。

感性型の文學者が主知を斥けるつもりでゐるのは實際は多くの場合理知を目の敵にして主知が感性の發展したものであることを知らない。從つて感性に秩序を持たない場合は感動型になりやすい。感性と感動とは同じやうなものに考へられやすいが、具體的には隨分異つてゐる。これは順序を追つて說明する。

＊近頃アンドレ・ジィドが日本で流行してゐるのは、一つには日本の文學批評が文學批評として信頼すべ

き秩序を持たないで、換言すれば、主知と感性との調和した批評を確立し得ないで、徒らに社會的批評とか科學的批評とかいつた理知的な外在批評の暴威に蹂躪されて、文學それ自身の内面的な省祭が無視されてゐるために文學は理窟でなく、感動であるといつたやうな素朴な感情による反動が起されてゐるためである。プロレタリア文學に反動するのに、近頃の呼聲でいへば文藝復興を以てしてゐるわけである。

批評といふものは理窟でない。さういふ神聖な信念による反動はたしかに感性を缺如した理知一點張りの批評が存在してゐるために、文學者が文學的な感性を守護する立場をマニフェストしてゐるものであらう。しかしさうかといつて文學が果して感動だけであるかどうかは疑問でなければならない。

とにかくジィドは『叡智のはじまるところに藝術は終る』と言つた。『詩人たるの素質はどんなことにも感動することである』とか、同樣に『どんなことにも驚くことである』とか云つた。ジィドはそこに文學の究極を見ようとしてゐる。極端に押し進めた感動をモラルとしようとした。單純なモラルとしての感動ではない。感動するためには理知を意識して排斥し、本能を主んじる。理知的に進めば間違ひのないことが豫期できる場合にも感動を擇んで個性を生かす。そのために反面に於て個性がなにものかのために犧牲になることを嫌はない。ジィドがそこまで到達したかどうかは疑問であるが、感動を究極のモラルとする場合はさういふことになる。ジィドの先生のワイルドがその例である。ワイルドの前にはバイロンがあつた。いづれにしても單純なモラルとして、センチメンタルな感動を主んするのであつたらそれは通俗の感動であるのにすぎない。感動を究極に於て追求し、そのために通俗のモラルを破壞し、異端者としての(と批評的には言ふが)モラルをつくる時、それが所謂惡魔主義である。

批評といふことが論理とか理窟とかいふ意味でなく、理解とか享受とかいふ意味から進んで、それが能動

的に作家なり批評家なりの經驗として追求されると、その究極は惡魔主義になる。批評の把握と發展といふ意味からいへばこれもその一つの發展であるが、前にも述べたやうにその感動の性質を非感動的に秩序づける仕事としての批評の傾向からいへば甚だ一方的で、秩序としては極めて不合理である。

＊批評の段階からいふとこの種の批評の初歩的なものは享受 enjoyment である。日本にも享受批評を得意に披瀝したディレッタント批評家がゐた。この人は傍若無人に「好いといふことは好いから好いのだ」と云つてゐる。何故よいかは關しない。批評の能力としては從つてよいものと惡いものとの區別だけを本能的に果すにすぎない。然しよいといふ標準が個人的な趣味にかゝつてゐるから、その趣味そのものが問題になる。勿論この趣味が低劣であるか、時代おくれであつたら、そのよさといふことには客觀性がない。他人にも同時によいといふ認識を與へない。反對に最も洗練された趣味から判斷された場合はある種の藝術至上主義になる。しかしさういふ批評は結局作家の視野を擴大するだけの秩序をつくらないし、その趣味を離れて批評として獨立して發展する可能性をも持たない。天才が偶然の産物に見えるのはその經驗に秩序がないことである。

享受として、よいわるいを趣味によつて選拔したり排棄したりするだけでなく、多少理知的に同じよいものでも、よいもの同志を比較したり、乃至はよいものに對する自分の感動の程度が組織的に反省されると、それが鑑賞 appreciation になる。印象批評とか審美的批評とかいはれるのは鑑賞的な感動がそのオリヂナルな狀態に純粹化された場合で、批評が理解といふ限度にとゞまる限り、乃至は享受の性質が經驗的に自覺される程度としては一種の完全性を具へてゐる。しかし純粹な印象はそれが正確であればある程よいわけであ

るが、反對にその印象を傳達することが困難となる。また他人がそれだけの感受性を持つてゐない場合は通用しないし、さうなればなる程、自分と同程度の感受性を持つてゐる他人の場合は、その感受性の質が個人的に異つてゐるから、更にその人間の感受性にどういふ風にはいつてゆくか問題である。

＊以上は單に受身の場合の批評であるから批評の把握力の内容となつて作家の理解を豐富ならしめることはたしかだが、それが文學者としての批評家の主觀となるには更にそれをその時代の文學の現狀に適應させることや、それに適應させるために新しい型の批評をつくつてゆくことなどか必要になる。

要するに印象批評や鑑賞批評の領域では批評家の文學者としての生活も、從つてその發展もないわけであるが、批評家の生活とか批評の發展とかいふことは、それが主觀性を帶び批評家の經驗に再組織化される場合に、はじめて可能となるわけであるが、肝要なのはその場合、感性を主知によつて秩序づけるか、單に感情のオリヂナリティだけを强度化すかによつてその批評家の性格が感性型か感動型かに分れる。小林秀雄氏などは印象批評家としては最初は感性型であり、その純粹性に個人的な秩序を持つてゐたが、中頃から批評家的主觀を感情の誇張に置くやうになつてからは單純なドンファン主義に終つた。またジィドの影響を受けて批評に理知的な分析を拒否しはじめたから、批評が一方的になつた。一方的になつてもジィドのやうに感動を究極にまで追求する必要上、自意識的に理知を遠ざけてゐるのでなく、理知に反對するために理知を遠ざけてゐるだけで、感動の哲學、本能の哲學をつくらうとしてゐないから、却つて虛弱な理知、乃至は理知の頽廢を思はせるレトリック批評家に近づいてゐる。

＊理知的な批評として文學的には心理學的な批評、例へばI・A・リチャアヅ氏の場合の批評がある。し

かしこの種の批評は殘念ながら日本には發達してゐない。普通は社會的批評乃至は哲學的批評と呼ばれるものがそれの代用物として横行してゐるが、これは正確にいへば社會學の一部分として、乃至は哲學の一部分として見るべきである。戸坂潤氏とか三木清氏などの學者が文藝時評を試みるのはその程度のものであつて勿論これらの人達は文學者として文學の本質を把握するとか、文學者として成長するつもりで批評をしてゐるものでないから問題外である。プロレタリア文學がある一時代の文學現象として隆盛を極めたが、本質的に見れば未完成のもので、究極的に見れば政治行動に要約されてしまふ。所謂轉向作家である林房雄氏などは政治的究極を捨てて文學的究極を選んだが、その代りそのモラルに於ては通俗な藝術至上主義であり、感動型の作家になつた。この方面の擬似理知的な文學批評が文學といかなる關係があるかは、偏見や反動から出發したものでない限りは一般の批判が比較的明確な裁斷を下してゐる筈である。

＊問題は藝術至上主義乃至はそれが感動型に發展した異端主義乃至惡魔主義が、ともすると今日に於ても文學の本質の全部であり、唯一の藝術主義の如く神聖化されてゐるといふ點である。この點が我々のいふ主知主義とある點の混同を區別し、その差違を對立的に批判することが必要になつてゐるわけである。

いふまでもなく、文學批評家は文學者であることが根本の條件であるから、感性が大切であるし、その感性を經驗的に組織化すためには客觀的秩序（主知）が必要である。この精神の二つの面が均衡を保ち、しかも合理的に發展することが最も理想的である。主知主義の批評といふことは、さういふ性質の批評を指してゐる。

＊ここに與へられた題目からいへば、感性と主知との均衡のとれた批評が最もすぐれた批判力の把握を示

すものである。即ち一方に於て文學の內面的な經驗を組織化すと同時に他方に於ては時代や流行に適應して發展の可能な新しい型の文學を發見する。次にこの二つの傾向のグラフが個人的經驗に合理的に垂直線的に高められる時それは發展となる。

＊こんな判り切つた筋書きなら、わざわざ書くに及ばないと諸君が思はれたら、その非難は我々に向けられるべきでなく、かういふ單純な觀方に故意に反對する人達の批評がそれ自身どうして執拗に追求されてゐるかが考察さるべきである。我々の批評が彼等の批評の缺點に於て存在してゐるか、あるひは彼等の批評が我々の批評の缺點に於て存在してゐるか。これが合理主義の批評として最初にして最後のものだ。個人を攻撃する意志からではなく、唯批評上の反對の系統にある思考の見本としてその一例を次に擧げて見よう。

『私は心を打たれることなくして、只もつともらしい顏付を見せるために批評を執る餘裕を持合はさない。私は正しくこの作品に打たれたのだ。』この意見は『心を打たれる』ことをよしとして『尤もらしい顏付を見せる』ことを嫌ふ。しかしこの感情的な言葉の持つ意味を非感情的に書換へたらどういふ意味になるか最早自明であらう。また『誰れにでもわかるやうに筋を立てて語る、さういふ仕事を僕は低劣だと思ふ。生活のないところに藝術はないとか、生活意欲と藝術表現との關係はどうだとか、といふ百千の言葉より、製作三昧といふ言葉の方がまだましな言葉だと信じる』といふ反評、これが超絕主義の最初にして最後の言葉だ。前者が後者を見れば illogical な點は醜惡であり、感情的な點は sentimental であるが、後者が前者を見れば、明快なものは低劣で、理知的な點は淺薄である。前者は複雜なものを單純に觀てゐるのだし、後者は單純なものを複雜に見てゐるのだ。

鑑賞力の把握と伸張——小林好日

いかにして鑑賞力を把握し、いかにして鑑賞力を伸張するか。本文の目的とするところは、これらの抽象論ではなく、方法論であり、「論」といはむよりは、むしろこれが方法的取扱の示現にある。從つて筆者は、一切の理論的、系統的記述は極力之を避けて、勉めて興味と實際とのプライマーたらむことを心掛けた。

さて鑑賞といふことは、その人各々の生活環境や經驗や思想や性格の相違等によつて、時に幾多の懸隔を生ずる場合のあることを考へなければならぬ。

例へば、こゝに「風のやうに走る」といふ一節があるとする。この場合の「風」は疾風を意味してゐるので、讀者はしろじろとした無氣味なものをさへ、想像のうちに加へなければならないのである。ところが、「風」といへば、春風のやうにそよそよしたものだけしか知らない人が、もし、この一節にぶつかつたとしたらどうであらう。おそらく、作者の意圖する表象を、正しく感得することは出來ないであらう。

こんな簡單な例でも分るやうに、文章をよむものゝ享樂には深淺高卑がある。言語はもとより概念であり生命のない形骸である。之をして肉あり、血あるものたらしむるものは、たゞ讀む人の經驗思想感情である。讀者は之によつて、共鳴し、享樂することより外に、鑑賞はあり得ない。鑑賞とは畢竟感ずることである。作者の心境を享樂し、氣分にまで味到することである。それは作者の描くところが、事象そのものではなく

作者の感覺によつて、濾過されたもので、作者の心中に作り出された印象に外ならないからである。

そこでわれわれは、まづ、日本語のもつ微妙な韻律感や、優婉にして素朴な驅使の流通性に就いて、或ひは複雜多端な語彙の高揚性について、その究極をも探らむとするほどの修道心を持たなければならない。それには第一に國語の傳統を知り、國語の表現形式、卽ち音韻、文字、語法の特異性を知らなければならぬ。

日本語の原子を成すものは、かの五十音圖にあらはれてゐる如き音韻を基礎として、常に母音を以て終る開音節（open syllable）を以て組織する單語であり、之を文字にあらはせば表音文字たる片假字と平假字、表意文字たる漢字である。名詞代名詞動詞形容詞の如き觀念語は、助動詞動詞等の形式語に助けられ、文は常に用言を以て終る素朴なる表現形式を成してゐる。この表現形式にあらはれる種々の特異性のうちに盛り上つてくる生命のリズムがある筈だ。

われわれが日常、無意識に使つてゐる會話の一つ一つにさへ、整然とした建築樣式にも比すべき立體感の聳立することを考へれば、その原子のいづれの一つを失つても、われわれの生きた言語は成立しないではないか。して見れば、いかなる詩歌文章の鑑賞といひ、鑑賞力の把握と云ふも、この言語の生命感に觸れることなくして、みだりに他を說かむとすることは、畫龍點睛を缺く憾みがあらう。

以下作品の實際に當つて、親しく讀者と共に研究しよう。

すさまじきもの。晝ほゆる犬、春の網代、三四月の紅梅のきぬ。八月のしらがさね。嬰兒のなくなりたる産屋。火おこさぬ火桶、炭櫃。牛にくみたる牛飼。博士のうちつゞき女子うませたる。方違に行きたるにあるじせぬ所。まして節分はすさまじ。人の國よりおこせたる文の物なき。京のをもさこそ思ふらめども

されどそれはゆかしき事を書きあつめ世にある事を聞けばよし。（枕草紙）

「枕草子」は清少納言の日常の見聞と感想とを隨筆風に書き綴つたもので、紫式部の「源氏物語」と共に、平安朝文學の雙璧と稱せられる傑作。その犀利にして透徹せる觀照批判のすばらしさは、また一字一句をゆるがせにしない縷刻の名文を驅つて、とうてい他の追隨を許さないものがあつた。

「香爐峯の雪は」と問はれて、簾をかゝげた才氣煥發の清少納言は、從五位上肥後守清原元輔の子として生れた。元輔は梨壺の五歌仙の一人として聞えた人であり、曾祖父の深養父は古今後撰にわたつての名ある歌人として知られた。

かうしたノーマルな環境に生ひ育つた清少納言が、將來、銳雋雄勁の筆致をもつて、世の美醜に對する徹底的批判の筆をふるつたといふことは、考へれば非常に面白い。

中年にして一條天皇の皇后に召され、大いに寵遇を得たが、清少納言がまた定子皇后を敬慕してゐたことは非常なもので、これあればこそ後年、皇后が東三條家衰へて逆境に立つた時でも、終始かはらぬ忠誠をつくしたのである。

さて「すさまじ」は興ざめたとか、興がなくていやだとかの意で、この一節はあらゆる角度から觀察したすさまじきものゝ感想だといへる。

その第一に擧げた「晝ほゆる犬」は、あたりまへのことを、あたりまへに言つたに過ぎないが、おそらく白晝の眞中でわんわん吠えたてる犬ぐらゐ見苦しいものはないであらう。

次の「春の網代（あじろ）」には、季節の推移に對する敏感な作者の潔癖性といふやうなものが表れてゐて面白い。

網代」といふのは、木や竹など編み列ねて網のかはりにしたもので、冬のあひだ、氷魚を取るために川のなかに仕懸けておく。が、春になつてもまだ、そのまゝほうてあるのは、興ざめて厭だといふのである。

「三四月の紅梅のきぬ」と「八月のしらがさね」は、前と同じやうに季節はづれの心なき仕業を嘲つたもので、「紅梅のきぬ」は表が紅で裏が紫の着物――これは十一月から二月まで着るのが普通とされてゐる。「しらがさね」は、白襲とかき、上下とも白い着物で、四月と十月の衣更の時に着るものである。

赤子のなくなつたあとの産室には、悲嘆に暮れた母親が虚な眼をして坐つてゐるであらうし、涙にしめる産衣を見れば、赤子の泣き聲が聞えてくるやうな幻覺にとらはれたり……この佗しさはたとへやうもない。火のない火鉢や圍爐裏は無風流でなくもがなであるが、牛飼が牛を虐待してゐるのは、見た眼によろしくない。

さうかといへば、また、つゝけざまに女の子ばかり産ませてゐる博士も困つたもので、後嗣はどうなるか――などと、他人にまで餘計な心配をかけたりする。この「博士」といふのは大學寮の明法紀傳などの博士のこと、この科はいづれも漢學で男にのみ修學が許されてゐる。で、女では博士の後嗣が出來ないと云ふことになる。

次の方違は平安朝以來、陰陽道の信仰から當時一般に行はれた習慣で、人が外出にあたつてその行く先が天一神とか太日神とかいふ神のゐる場合は、一旦、他の方面に行き、そこから改めて出なほすことが通例であつた。で、方違に赴いたところが、その家のあるじはちつとも饗應してくれない。もし、その時が節分だつたりしたら、なほさら眼もあてられない。このころ節分の方たがへといつて、やんごとなき方々もすべて方違をされる興深き夜である。

田舍から消息を貰つた時、なんにも土産物がついてゐないのは物足りないものだ。こつちから出す手紙を見ても、田舍の人はさう思ふだらうか、しかしそれには日頃きゝたいと思つてゐる都のことが何かと認められてゐるから、それとこれとは比較にならないし、第一、世の中のことを少しでも聞かせて貰へれば、それで滿足しなければならない害のものだといふのだ。これは淸少でなければ言ひさうもない露骨な放言で、かの女の性格がそのまゝ出てゐておもしろい。

以上が枕草子から引用した一節の大意であるが、これだけを見ても、作者の觀察力の非凡さと、把握力の强靱さと、表現形式の淸新相に於て、當代に比肩し得たものが果して幾人あつたであらうかと思はれる。

惡の利く女形なり唐辛子　（子規）

正岡子規は俳句、短歌の革新者として、寫生文の創始者として、その三十餘年の生涯を病苦と鬪ひぬいた偉大な功勞者である。

この俳句の面白味は、唐辛子を形容するに、惡の利く女形といつた點で、譬喩もこゝまで堂に入ればたいしたものだ。惡いはうにかけては眼から鼻にぬけるほどの伎倆人。——しかも、それが女であれば、時には傳法肌のたんかも切らうと云ふもの。よく肉のしまつた、瘦せぎすの、口のあたり苦みばしつた女を聯想すれば、眞赤な唐辛子がひりゝと辛い。

把握の確實さは、いつもかうしたところに在るのであるから、これを生長せしめるのは、一に日頃の用意に俟たなければならない。ぼんやり觀過してしまへばそれだけのものを、すこし心を止めて觀る習慣をつければ、それがやがて鑑賞上の背景となつて、事ごとに讀者の前に現れて來るのである。

荒海や佐渡に横たふ天の川　（芭蕉）

芭蕉は本名を松尾宗房といひ、伊賀の藤堂良忠に仕へた武士であつたが、良忠の死に遭うて心機一轉し、大小をかなぐり捨てゝ、江戸へのぼり、芭蕉庵を結んだ。これより先、良忠が生前、師として學んだ北村季吟について俳諧を學んだことが、後年にいたつて俳壇の革新運動になつて、蕉風を開く契機となつたのである。その後、芭蕉は生涯を放浪の旅に送り、「旅に出て夢は枯野をかけ廻る」の一句を殘して死んだ。

當時、芭蕉は奥の細道を通つて越後路に出で、出雲崎といふところに宿つた。ちやうど秋晴の空に天の川が涯から涯につゞいて、その一端は遠く佐渡が島までつらなつてゐたのである。

「荒海や佐渡に横たふ天の川」――いつしらず口を突いて出た言葉が、この句になつたであらうことを考へると、蒼黒い日本海の荒波が大きくうねつて、そのうねりが、さらに先のうねりと絡みあひながら、末は星明りの下に煙るやうに薄れてゆく……有様までが想像されるではないか。

俳句に限らず、詩でも、短歌でも、すべて韻文の形式に於て表現されたものは、とりわけ、たゞ文字のうへに表れてゐるだけのものを鑑賞するのでは足りない。最も節約された言葉といふものは、それが優れた作品であればあるほど、最も多くの叡智の暗示と餘韻とを持つものであることを知つて欲しいものである。

猿の肉ひさげる家に灯がつきてわが寂しさはきはまりにけり　（茂吉）

猿の肉を賣る家に灯がついたので、自分のこゝろはさびしくなつてしまつた。とても口では云ひあらはせないほど寂しくなつてしまつた――歌の意味はかうであらう。しかしなぜそんなにさびしくなつたか、猿の

肉を賣る店と灯とが寂しさにどんな關係があるか。それを考へない程度では、まだまだこの歌をよみ味つたとはいはれないのである。

猿といへば、人間に近いものだといふ聯想はすぐ浮ぶことであらう。だがその猿も殺された。人間の手によつて殺されてしまつたんだ。なぜ殺されたか、人間の食用に供するためである。人間の自由意志がけものゝ命を奪略することそれ自身が、暗いかげをひいた悲哀でなくてはならない。

よく昔から猿の生膽（いきぎも）は心臓病の薬だといはれてゐる。この猿も生膽をゑぐり取られた後、切賣されてゐるのであらう。そこにははかり知られぬ怪奇な謎がかけられてゐるとも考へられる。

猿の肉をひさぐ家はとある山の麓にあつた。時は秋の末である。落葉が屋根の上で鳴つてゐるのである。……と、そこの家にはあかりがともされた。無論すゝけたランプかなにかであらう。薄暗い光が眞似かたばかりの店の土間に陰氣な影を投げかけてゐる。

山のいたゞきから吹降してくる夕風に吹きさらされて、さつきからそこに立ちつくしてゐる旅人は、このときなんとも云へぬ寂寥におそはれたのである。おそらく店の入口にはかたばかりに書いた「さるの肉あり」といふ木札か何かかゝげてあつたらう。

猿の肉をひさぐ家のさびしさは、灯のつく頃、そのきはみに募つてくるのである。

　　晝ながら幽かに光る螢一つ孟宗の藪を出でて消えたり　（白秋）

みどり濃き孟宗藪の中でこそ、晝の螢はわづかに光を保つのである。この幽けさは夏の外光にはあまりにも淡々しすぎるゆゑ、孟宗の藪を出ると、すぐ溶け入るやうに消えてゆくのである。

一首の表面にあらはれてゐる歌意は、右の數行にも盡きるであらう。しかし、こゝに開かれてゐる靈性の眼に思ひ到らなければ、未だ眞に味到し得たとは云へない。卽ち、靈性の眼とは作者の叡智の謂で、肉眼ではすでに消え去つた螢の光を趁うて、象徵の閑寂相にまで達してゐる。

かうした境涯と云ふものは、ことさらに巧まうとして工み得るものではなく、つまりは作者の日頃の氣稟によるのである。

北原白秋氏は明治、大正、昭和の三代を通じて、詩人として、歌人として、また新民謠、新童謠、兒童自由詩の開拓者として、官能的な奔放華麗な作風を以て鳴る不世出の天才である。

霜

柔かなる月の出に
生じろき百合の根は匂ひいで、
鴉の鳴かで歩みゆく畑。
その畑に霜はふる、銀の薄き疼痛……
過ぎし日は苦き芽を蒔きちらし、
沈默はうしろよき啄みゆく、
虎列拉(コレラ)病める農人の厨に、
黄なる灯の聲もなくちらつけるほど。

霜はふる、土龍（もぐら）の死にし小徑（こみち）に
かつ黑き鳥類の足あとに故郷のにほひに、
霜はふる、しみ〴〵と鍼をもてかいざぐりゆく
盲鍼醫（めくらはりい）の觸覺のごと。

思ひ出の月夜なり、銀（しろがね）の痛き鍍金（メッキ）に
薄青き光線の暈（かさ）かけて慄（わなゝ）く夜なり。
放埒のわが悔に初戀の淸き傷手に、
秘密おほき少年のフアンタジアに。

霜はふる。
ややにふる。
來るべき冬の日の幻滅（ディス・イリユージョン）。（白秋）

この「霜」の一篇など官能の色彩豐かなるものであるが、霜を盲鍼醫の觸覺と見た味ひは一寸誰も眞似の出來ないところではないか。この詩などは全體の意味をなまじ述べたりしない方がいゝと思ふ。なぜならばこの詩はどこまでも讀者の官能に愬へねばならぬからである。讀者は霜といふものを頭の中ではたらかせることによつて、そこに霜の幻を見るであらう。

絕對的な立場からいへば、作者より外に詩の意味を知るものはないと云へる。私達が詩に對する場合は自

己の鑑賞眼に一切を委ねるわけであるが、時としてそれは可也な冒險であるに違ひない。要するに、主觀と客觀との問題になるが、まづ作者の輪廓を把握し、作者のムードを尊重し、自己の經驗にてらし合せて、これを咀嚼するより外に道はないのである。

この霜について云へば、冬の日の出に「やはらかなる」といふ形容詞をえらんだといふことは、定規を以てはかるものゝ小首をかたむけるものであるかも知れない。事實寒さが身を刺すやうに痛い暮がた、空氣は透明に澄み切つてゐるなかで月がのぼる――なんで柔かさが感ぜられるものか、といつてしまへばそれまでゞある。しかし詩は現實のみの世界ではないし、この世のあり得るとされるものゝみが、詩作の境地だとは斷定出來ない以上、味ふものは味ふ上に於て充分考へねばなるまい。そのさかひから云へば「柔かなる」といふ言葉は作者の官能と見なければならない。

この作者の「白金の獨樂」といふ詩集に、次の短章がある。題してやさいといふ。

ぎんのさかなのとびはね
やさいばたけにきてみれば
ぎんのさかなをとらへむと
やさいあわてゝはをみだす。

野菜畑に銀のさかなが飛びはねる。その銀のさかなを捕へようといふので、野菜が葉をみだしてむきになる――。

なんと不思議な光景ではないか。

野茶畑にさかなが飛びはねてたまるものかと誰しもひとりごつであらうけれど、さうひとりぎめするのはひとり相撲でをはるもの丶いひ草だと考へさせる。

はなしがわき道にそれたが、とにかくさういふ氣持を段階として「霜」を考へよう。

――日の出のあかりの中で、生しろい百合の根は匂ひいで、なかぬ鴉は歩いてゐる。その畑に霜はふる。銀色をかけた薄い痛みのやうに霜はふる。

過ぎ去つた日の思ひ出は私にとつて決して甘やかされたものではなかつた。そこには苦い芽が蒔き散らされてゐるばかりである。私は思ひ深く畑のうちを歩いてゐる。沈默はうしろより追憶を啄んでゆく。私のこ丶ろは傷む、コレラを病んでゐる農夫の厨に黄色いあかりが聲もなくちらついてゐるほどの物淋しさとある怖れとをもつて……。

小徑には土龍が冷くなつて死んでゐた。その上にも霜はふりそ丶ぐ。また黑い鳥の足跡の上にも霜はふる。私のはなれたこ丶ろの故郷ははるかに遠くても、私はふるさとの匂ひを感する。私の故郷の匂ひにも霜はふつてくる。それは丁度盲鍼醫がまさぐりつ丶鍼をうつときのあの觸覺である。しみじみとかうして降る霜の感じは。

私の思ひ出は月光のなかに溶けこみ、月の光と丶もにか丶やく霜は鍍金(メッキ)をかけてゐる。薄青い光線は紫をかけてわな丶くこの夜、放埒の悔に、初戀の傷手に、祕密おほき少年のファンタジアに、霜は鍍金をかけてゐる。

そしてこの詩は最後に、性に眼醒めた少年の妄想とそして幻滅を巧みにはたらかせてゐる。

秋立つ濱

春信の浮世繪のこころにて

涼しや涼しやと後のが云つた。
女菅笠かたむけた。
涼しや涼しやと乳母が指した。
磯のぬれ岩しぶきが立つた。
浪は淺葱のさゞらなみ
沖にほのぼの蜃氣樓。
また蛤がなげいたさうな、
よいにほひよと眺めて行つた。
涼しや涼しや、涼しやな、
その聲ばかりが吹かれて行つた。（白秋）

鈴木春信は明和、安永の頃（今より約一六〇年前）獨自の筆觸を以て一方に雄視した浮世繪師である。春信は當時、紅繪の大家として聞えた西村重長の門に出で、明の畫家仇英の影響を受けたといはれる。その描くところの人物は、いづれも氣品のある、しつとりとした、夢みるやうな美人で、とりわけ江戸の下町娘を好んで描いた。

なほ春信に就いて特筆しなければならないことは、從來ほとんど閑却されてゐた背景を、人物にも匹敵するほどの苦心を以て描いたことである。白秋氏が春信の浮世繪のこゝろにて作したといはれる「秋立つ濱」をみれば、その背景が人物を浮彫するうへに於て、いかに効果的であるかゞ覗はれるであらう。

秋立つ頃の濱邊をつれだつて行く二人の女――一人は良家のお孃さんで、一人は乳母である。初秋とはいへ、まだ日射は強いので、二人はいひあはせたやうに、菅の笠を傾けながら行く。

磯の濡れ岩に飛沫の立つのを見て、「凉しいぢやございませんか」と、お孃さんに指さす乳母の聲までが濡れて凉しい。

「浪は淺葱のさざらなみ、沖にほのぼの蜃氣樓」と磯から沖へかけての香氣の餘情もさることながら、その次の「また蛤がなげいたさうな、よいにほひと眺めて行つた」といふあたり、こゝまで來ると白秋の獨斷場で、さすがに浮世繪のこゝろだと頷かせる。

以上、作品の實際に渉つて、こゝまでペンを進めて來たのであるが、すでに豫定の枚數を超えてゐるのでこのへんで結論に移ることにする。

要するに文學といふものは、作者のオリジナリティーで、このオリジナリティーとなるべき素材はわれわれの世界いたるところに轉つてゐるのである。たゞ、これをいかに觀、いかに聽き、いかに感覺するかによつて、はじめて文學の創意性といふものが生ずるわけで、もし、われわれがこれらの文學を鑑賞する場合、作者と同じやうに觀、聽き、感覺し得たならばそれこそ滿點だ。

それ故、鑑賞力を伸張するには、かうした素質の育成と向上に向つて進むべきは論を俟たない。一枚の紙にも裏表があり、一本の木にもその木だけに與へられた特殊なスペースがあるのである。

☆研究と發表

表題の意義と方法——芹澤光治良

一

拘泥はらず簡單につけてしまへば、表題など何でもないやうなものの、考へようではこれくらゐ難しいものはあるまい。殊にこの講座のごとく、文章なり小說なりの構成要素を解體して、部分的にその意義や方法を究め、單なる字句にすら、その特質や機能を發見したり規定したりして行かうとする立場にあつて「表題の意義」を見るときには、なかなかゆるがせには出來ないものとなつてくる。

表題が一篇の作品に對して果さなければならぬ役割は何であるか。まづこの入口の問題からして疑問であるやうに、開き直つて考へてみると、これは甚だ難問題であるといはねばならない。定義好きな批評家たちも、未だ、表題は作品の何々である、といふふうな定義は下してゐないようである。事實、表題の問題は相當に重要でもあり、研究の興味ある問題でもありながら、それが研究の對象として採り上げられたことは殆んどないといつていい。從つて、今日までの作品の題のつけかたも千差萬別であつて、それこそ人間の顔ほどにも異つた種類と、生活の手段ほどにも異つた方法とによつてなされてゐる。

二

表題の種類を大別してみると、大體次のやうな特長が眼につく。――

テーマを象徴したもの。

テーマを説明したもの。

作品の物語を象徴したもの。

作品の物語を説明したもの。

地名或は人名をそのまま表題としたもの。

作品の一部分をなす自然現象或は事象をかりて印象的又は詩的効果を狙つたもの。

歴史的なもの。

繪畫的なもの。（眠つてゐる男。岬の風景。の類）

作品の形式をそのまま表題としたもの。（書翰。手紙。糸女覺え書。日記。の類）

――これ等の種々な表題のつけかたの中で、どの方法が最も正しく、且つまた効果的であるかといふことは、容易く決めるわけには行かない。表題のつけかたが別段特殊に研究されてゐるわけではない今日、これは作者の主觀的決定によるほかはないのである。從つて稀には例外があるとしても、表題は、作品との關係よりも、むしろ作者の主觀との抜き差しならぬ關係の上におかれてきてゐる。偶には全然意味をなさない題名や、作者にしか解らぬ題名にぶつつかるのは、このためであると考へられる。

　しかしそれかといつて、徒らに主觀や好みに溺れた表題をつけ、表題に伴ふ他の條件を等閑に附してゐては、作品を誤解させたり、認識を弱めさせたりする虞れがある。特に研究題目になるほどの關心を拂はれてゐない問題にも拘らず、事實に於て表題を考へると、表題も亦、種々な條件のもとに、作品にとつては相當

に重大な役割を果してゐるものであることは容易に首肯されるであらう。そして、暗默のうちに、作家たちにはいろんな外的條件に應じてこの意識が働いてゐる。

『黴』『爛』『春』『生』『緣』『妻』等、いま思ひ浮ぶままの自然主義時代の代表的な作品の、作品そのものを抽象し說明しただけの題名から、今日の作品の題名を眺めてみると、いかに今日の作品の表題が、意識的になり、積極性を持ち、複雜になつて來てゐるかが判然とする。

さきに擧げた大別だけでは說明できないほど表題が複雜な樣相を示して來はじめたのは、新感覺派やプロレタリア文學の勃興以後のことである。

別樣な意味に於てではあるが、この二つの意識的意慾的な文學運動の勃興に從つて、表題にも必然的な變化が行はれ、或種の表題は表題としての獨自な機能すら働かせはじめたことが見受けられる。かうして見ると、表題のみの研究は行はれてゐないにしても、作家個々人にあつては、意識的にも無意識的にも、深い關心が表題に拂はれてきてゐるといふことは明らかに判るのである。

三

表題に社會意識や時代性や意志的なものが、强度に働きはじめたのは、やつぱりプロレタリア文學からであらう。むしろその表題は、作品から不離不足の關係に於て獨立し、作品の前衞的な役目をなしてゐるかにみえる場合すらあつた。

藝術派の方にあつても橫光利一氏の『機械』などは、表題の劃期的なものであつたといふことが出來る。從來の作品と題名との關係に於て、作品『機械』をみるならば、機械といふものは作品と何等の關係もない

もので、人々はその題名の附された理由を發見するのに苦しむ。が、この題名が作者の人生觀を基調として作品『機械』の構成そのものを説明してゐるのを識るとき、表題『機械』は同時に作品全體であり、氏の人生觀の抽象としての重大な意義を持つた表題であることが理解されるのである。

これまでにも、單なる象徴的意味に於ては、かういふ方法によつた表題のつけかたがなくもなかつたけれど、それが『機械』ほど意識的に、作者にとつて重大な意味を持つた場合は殆んどなかつたのである。この横光氏の表題の方法は、一時若い作家たちの間に著しく反映し蔓延した。

また一時、『地上』をはじめ、書き下しの長篇小説が、盛に單行本となつて出版された時代にも、同種類の表題が非常な勢ひで流行した。

これ等の事實についてみても、表題への關心が秘かに若い作家達を支配してゐることは明らかで、表題の意義といふものは常に考へられてゐるのに相違ないのである。ただそれが言葉や文字の上に問題として扱はれてゐないだけなのである。

四

仔細に考へてみれば、表題の問題は充分研究するに足る多くの興味ある問題をふくんでゐる。作者の思想作品の性質、傾向、主題等、そしてそれの傳達の方法など、作者と作品が持つ、あらゆる部分に表題は聯關してゐるのである。だから、それ等の聯關を利用し効用する種々な方法が考へられるならば、表題には如何樣にもその機能を働かせ得るし、それによつて新らしい意義を高めることも出來るのである。

純文學に於ける場合ばかりではなく、大衆文學や映畫の題名についても併せ考へてみると面白いと思ふ。

大衆文學は大衆文學として、一見自由奔放に千差萬別の觀はありながら、結局は題名にその範疇でなければならぬ一つの傾向をもつてゐるし、映畫はまた映畫特有の流れに從つた一定の傾向をもつてゐる。それ等の範疇なり傾向なりが、何故さうした見えぬ規定によつて特色づけられてゐるか、そして純文學の表題が如何なる理由のもとにそれ等と相異してゐなければならないかを、それぞれの性質に於いて究めでみることも、表題を考へる上に、興味ある發見をもたらすに違ひないと考へられる。

五

どんな方法による表題にどんな意義が發見されるか。これは今後の若い人々に與へられた課題である。

ある時期ある時期に於て、表題はその折々の傾向に支配され流行してきた。そして表題は流行し易い性質のものだ。しかし、『機械』の場合や、プロレタリア文學の表題が擧げ得た意義や効果を考へれば、作品の獨自性と同じく、表題の獨自的意義についても、もつと深い關心が持たれなければならない。それには一篇の作品について、ただ適當な表題を、といふふうな漠然とした苦心や努力をするのでなしに、もつと意識的な創作的苦心が、作品との有機性のもとで、別箇に行はれなければならない。從つて、このためには他の優れたものの反映や模倣を極力避けて、流行に支配されない「自己の表題」を發見しなければならないことは、作品創作の場合と同樣である。

表題に新らしい意義を見ようとなれば、何よりもまづこれまで行はれきたやうな、表題を作品に從屬させる無意識的習慣を脱けなければならない。表題も亦、明らかに創造である。表現技術に拂はれる努力以上に研究されてよいことである。いかなる形式と方法とによつて、表題が新らしい機能を發揮し高い意義をもつ

てくるか、それは單に作品の表看板としてではなく、表題の支配的獨自的機能を意識した上で、一篇の作品の表題を考へてみることによつて發見出來る筈である。

以上は作品の發表形式が今日の文壇では無題を許さない事情にあることを考慮した上での、表題に對する心構へなり態度なりに就いて述べたのであるけれども、しかし私個人の表題に關する理想なり意見を徴せられた場合を、參考までに述べおかう。

私自身としては、むしろ表題についての「意義と方法」に拂ふ努力や苦しみは放棄したいのである。例へば『機械』のごとく、表題が悉く成功を納め得るならばとにかく、多くの場合表題のために、却て讀者に作品内容に對する勝手な概念を作らせたり、誤つた印象を與へたりしがちである。その結果、解釋に思はぬ誤謬を蒙つたり、作品の効果を削減したりする虞れが、多分に豫想される。

能きるならば、表題はつけずに『作品1』『作品2』といふ風にでもして、白紙の概念のまま作品を投げ出したいものである。今日の處、これは殆んど理想論に過ぎないが、もしそのことが可能ならば、問題はなくそれが最も良い方法ではないかと私は考へてゐる。

主題の意義と方法――前田河廣一郎

――その選定と把握について

藝術の社會性

『藝術のための藝術』。――この古典的な定義は、時代のすすむとともに、だんだん小さく狭まく、歴史的になつて來てゐる。

スペインやフランスの古蹟にのこつてゐる原始民族の洞穴畫にしろ、ベトウヹーンの第五シムフォニイにしろ、近代ロシア小説家達の諸作物にしろ、いづれもそれらは『藝術』であつて、同時に、社會的目的を有つてゐるものであることが、人間の文化意識のすすむにつれてあきらかになつて來てゐる事實である。

特殊な例として、谷崎潤一郎氏の情痴物のことをあげよう。女の鼻紙をなめるとか、男が女裝するとか、一見、たわいもない惑溺の情緒にだけひたりきつてゐる痴愚な心理の描寫のやうであるそれらの作物にも、心をひそめて考へれば、はつきりした社會的目的といふものはあるのである。

こまかい分析は別としても、これらの倒錯した虐淫症(サディスト)や被虐淫症(マゾヒスト)の心理に、明治以來の日本の都會文化の下に抑壓された人間の性本能の、いかに『善』と「美」との觀念の下に喘えぎもだえ、自滅の道をたどり、しかもなほかつ生命の本來の力によつて、すべてのものに反抗しながらも、それ自身の完成の理想を追ふて

行く、あはれむべき痴人、偏執者の群を私達は發見するではないか。

もつとも嫌惡をもようさせる種類の臨床講義といへども、それが醫學といふ確固とした科學の下に收容されて、はじめて社會的目的性の光を放つものである。

『藝術の領域と倫理の領域とは、絶對に相容れず、そして、分離したものである』

かう云つたオスカー・ワイルドの唯美主義ですら、近代人の眼から見ると、藝術は直接的に倫理ではない『平妖傳』（羅貫中作、佐藤春夫氏譯・改造社版）は、直ちに『論語』ではない、しかしながら、『藝術』を通じて邪教道士のたぐひをいましめてゐることに於いて、やはり一つの社會的目的を持つものであり、それなくしては、『平妖傳』の本來の價値は半減されるであらう、といふことをごく放漫に云つたに過ぎないことがわかるのである。

『私は、眞實のラフアエルの畫を見、裸體の美女を見るためには、偉大なる歡喜をもつてフランス人としての、その一市民としての權利を放擲しても差支ない！』

これは、二十四歳にして、妙齡の美女が男裝をして社交界にはいり、すばらしい美丈夫であるために女といふ女は、みな彼女に戀し、男子はまた、名狀しがたい本能の嗅覺によつて彼女に魅惑を感じ、かうした性的サスペンスの間に、頽廢的な性交をむすぶといふ筋の『マドモアゼル・デュ・モーパン』を書いた、フランスの唯美主義作家テオフイエル・ゴオチエの言葉であるが、かうした美のための美の追求の思想にも、數個の岩礬のやうな社會的下部構層はあるのである。――卽ち、性の欲望の美化から、生殖、家族、社會、財

產、國家と、ゴオチエが考へまい考へまいとしてさけてゐる事柄が、直ちに露出して來るのである。

名工柿右衞門の苦心談を聞いてゐる私が、京の街で、ふと目の前に、柿右衞門の皿を發見したことがあつた。その時、私の頭にうかんだ柿右衞門觀は、ざつと次のやうなものであつた。

『技術に深くはいればはいるほど、藝術家は、その技術の奥の出口を知らねばならない。途中の技術のための技術に留まつて、そこで溺れてはならない。柿右衞門は、この皿が何の目的で、誰によつて愛翫さるべきであるかを知つてゐたにちがひない。今日、途方もない價値をつけて、羽二重にくるみ、桐の筐に入れて、ショオ・ウインドオに陳列して置かれてある皿は、柿右衞門の作かも知れないが、この商業主義は決して柿右衞門の藝術の奥の出口ではなかつたらう。』

世界觀から

藝術の奥の出口は、トルストイによれば、神であつた。

トルストイのやうな、尨大な作集をのこした作家にしても、その作品年譜を辿つて見ると、一作ごとに、『如何にして神に近づき得るか?』の求道の一生であつたとも見られる。このトルストイの世界觀から、それぞれの作物にあらはれる個々の主題(テーマ)が發生し、開花し、結實したものである。すこしでも、トルストイの『氣に食はぬ』主題があつたとすれば、直ちに彼はそれを撥ねのけて、別な主題に考へたことであらう。

同じことが、ゴルキイの他作なる一生についても云はれよう。

ゴルキイの世界觀は、愍むべき浮浪人の犯罪と汚穢と無智との把握することの出來る新社會の想望であつ

た。『チエルカッシエ』や、『フオマ、ゴルデイフ』や、『どん底』から、今日、『オクロフ町』や、『四十年』を書いてゐるゴルキイまで、相當彼は道草を食つたり、ニイチエズムや宗教的神祕主義の三叉路に迷つたりした。しかし、何と云つても、彼の世界觀の過半分は、現實の悲慘にするどく對立する新社會の出現の夢によつて占められてゐた。さういふ意味で、彼はリアリティの上に立脚した、力づよい、新しい未來への驀進力に富んだ主題をつねに探求した。ゴルキイのソヴェート聯邦に於ける今日の文學者としての地位は、この作家がおのが主題に忠實であればあるほど、確乎たる結果になつたものである、といふ逆睹も成し得るのである。

かういふ風に、小說家が大きければ大きいほど、その世界觀の根ざすところは深くひろいのである。これと等差をもつて、より狹い、あるひは、もつと限られた世界觀をもつた作家の探がし出す小說の主題も考へられる。

例へば、ヴィッキイ・バウムの『グランド・ホテル』(新居格氏譯、先進社版)の如きである。この作家は、『人生』の象徵として、ベルリン一流の(假空の)ホテルを描寫し、そこの廻轉ドアを出入する諸人物、そこの二重ドアの裏に起る諸事件を、きわめて調子の高い、すこし機械的な軋りをおびた筆致で點出しながら人間本能と社會との交錯を、一つのゆるやかなペーソスをふくんだドラマとして取扱ひ、『死』によつてこの芝居のフイナーレを結んでゐる。そこに躍るどの人物にも、はつらつとした理想もなければ、同胞に對する愛もない。ただ、これらの人達は、一定の財産の消費關係によつて、各自の利己的な、主觀に閉ざされた生活の『殼』の中にとぢこもつて、その不安の中から交互の關係を見出して生きてゐるのである。

かういふ自然主義的な、沒理想的な、別言すると、近代アナルキズムの世界觀を、ゴルのそれと對比して

見ることも、研究としては必要なことである。（ゴルキイ全集、改造社版）

更らに、文學の達し得る底には、幾層にも向下的な階段のあることを知るために、私は、ここにエドガーワーレスの『紋章』といふ小説の例を引かう。（ロンドン、ハッチンソン、エンド、コムパニー）こんな本が、廿六萬も出てゐるのだから、娯樂としての文學にも、上海で製造する麻雀の器具ほどの功利性はたしかにある筈である。

横光利一氏の『紋章』とちがつて、ワーレスの『紋章』は、ホテルの名前である。私は、偶然にも、ヴイッキイ・バウムのホテル小説と、エドガー・ワーレスのホテル小説とを隣べたことになるが、すくなくともここには、同一地位に局限された配置から、この二人の作家の有つそれぞれの世界觀を對比し、それによつて、各自の主題がどんな相違を見せてゐるかを知る上には便宜があらう。

『紋章（コート・オブ・アームス）』は、ピューアにしてシンプルな探偵小説である。」ホテルの主人は、前科者であつて、一人の娘が可哀そうであるところから、他人名義で送金して、學校へ通せてゐる。このホテルの附近には、夜な夜な白髮の老人怪盗が出沒して、以前に偸んだ品物をもとのところへ返へし行くといふ珍妙な噂で持ちきりだつたアランウエイ子爵の邸内へも、一夜、その老盗が闖入して、その夜は返却する代りに金盃が一個盗み去られた。その物音に氣づいた子爵は、老盗に發砲するのであつたが、子爵夫人に留められて、彈丸はいたづらにシヤンデリアを射落したに過ぎない。

子爵夫婦は、ヨーロッパへ旅行する。たまたま旅行の途次知り合ひになつたケラーといふ青年がある。ケラーは、惡性の女蕩しで、手もなく子爵夫人の情夫となつてしまふ。英國へ歸つた子爵一家は、まもなく邸内に火事が起つて、ホテルへ引越して生活することとなる。火事場のどさくさに、ケラーの寢室へ忍び込ん

だ夫人を救ひ出したのが、ホテル『紋章』の主人であつた。子爵家とケラーと、ホテルの主人の娘のアンナ、これらが主としてこのホテル小說に活躍する諸人物である。ケラーは、子爵夫人から散々に金品を捲き上げたあとでは、食指を伸ばして娘のアンナをも手に入れようとする。かうした惡漢と女と亞惡漢との入り亂れた暗闘の間に、色魔ケラーは、何人かによつて刺殺されてしまふ。三人の探偵が、この事件に絡らんでめいめいに特殊な見地からの發見をする。

この筋の混んだ小說の中で、何かしら前後の關係に暗示を投げるものがあつたとすれば、アンナに戀をしかけたケラーが、

『眉毛だ！　眉毛だ！』

と思はず絶叫する個所である。

とど、この小說は、最後には、かういふ種明かしに終つてゐる。

ホテルの主人は、白髮の强盜を裝ふてゐた人物であり、ケラーは、彼れの昔の共犯者であつた。犯罪から足を洗つた今のホテルの主人を恐嚇しながら、ケラーは、それを知らずに、娘のアンナを誘惑するのであつたが、遺傳學上の『眉毛だけには兩親の特徴が遺傳する』といふ說に基いて、アンナとホテルの主人の眉毛に類似性を發見し、ケラーはなほも執拗にアンナを追求するのであつたが、危機に臨んで、ホテルの主人のために、子爵の所有物である劍で刺殺ろされるのである。……

これは、默阿彌の『島衞月白浪』の明石島藏と松島千太との、二人の前科者の闘爭ほどにも心理的でない惡漢と惡漢の出合ひを、相當に惡に達者なペンで書いた、インドやヨーロッパの該博な知識を背景に閃かした作物であるが、これにも、私達は、程度の差こそあれ、作家の世界觀といふものを見出し得るのである。

一言で云へば、それは英國風な凡庸な論理觀である。犯罪といふものは、犯人の發見捕縛だけで解決するものといふ、ごく簡單な社會觀から、この作家は、主題を、この卑近な殺人事件に置いたものである。——私は、敢て、殺人事件が卑近であるとは云はない。殺人事件に對する作家の世界觀が、きわめて低調であつて、ロンドン警視廳(スコツトランド・ヤード)の岡ツ引とちつとも變らない程度にしか、それを取扱はないといふことを指すのである。

物と心

この最後の例證によつても明かにされてゐるやうに、同じ主題を取扱つても、作家の主觀の差異によつては、全く質的等差の甚しく懸隔した作物が出來上るわけである。

殺人事件にしてもドストイエヴスキーの『罪と罰』の老婆殺ろしと、『紋章』のケラー刺殺事件とには、一方が貧しい學生が知識の探究のために、非合法的な富の獲得のために罪を犯し、終ひにその道德的苛責の壓力に堪えきれずに犯罪を告白するといふ、全人類的なアッピールを有つた筋にまで展開してゐるにくらべてワーレスの方では、父親が、英國風な家族觀念によつて、その娘を惡から庇護しようとして殺人を行ひ、しかもその結果の道德的責務を、作家は一向に意に置かぬといふ矛盾した『倫理』の破綻を示しても平氣でゐるといふ次第である。

作家のすぐれてゐるゐないは、實にかういふ微妙な點にかかつてゐるのである。

しかし、この微妙な點は、單的にそとに表はれた部分だけの話であつて、裏に引込まれてある心識の相違には、ドストイエヴスキーとエドガー・ワーレスとでは、はるかに圏層を異にしたものがあることは云ふま

でもあるまい。

人間の現在の社會で營み得る生活體驗といふものは、アムンゼンの北極飛行から、『グランド・ホテル』のポーターの平凡な生活にいたるまで、さほど變化といふものはないのである。最も空想を逞しふした、世界中の神話や、インド、支那、日本などの怪奇的なロマンスといつても、やはりその基底にはつねに物理的原則に支配されて變化する物(マター)が存在する。昔は、この物(マター)を征服するのが心(マインド)のやうに説へられてゐたものであるが、近代科學は、物(マター)と心(マインド)との一元的根據を明かにしてゐる。

そして、もしここに複雑な物(マター)があつたとすれば、それを隨伴する心(マインド)も複雑でなければならないことも自明の理である。

かういふ意味で、エドガー・ワーレスが、どんなに複雑な人物の動きを『紋章』の中に取扱つてゐようとそれは、『罪と罰』のより複雑な幻覺や、錯覺や、人物の幻影や、一個の學生の腦裡に去來する社會の動搖めきの淡々しい影やによつて描き出された複雑さとは、根本的に一致しないものがあるのである。ワーレスは物をもつて複雑にしようと試み、ドストイエヴスキーは物と心とをもつて、眞の複雑を活寫してゐる。

そのことは、必らずしも、作家が新しいとか、古るいとかいふ、ジヤーナリズムの判定によつて、決定さるべき事柄ではない。

ごく簡單に、ここに、三人の英國作家の三つの作物の例を書いて置きたい。同じく女性の殺人事件を取扱つた三つの代表作である。

第一には、オーステン・フリーマンの近作『夜盗の如く』(As Athief In The Night)であり、第二には、オルダス・ハツクスレイの『ジョコンダ微笑』(A Gioconda Smile)、第三はトマス・ハーディの『ダーバ

ーヴィルのテス』（これは邦譯がある筈）である。

探偵小說家のフリーマンは、婦人が良人を殺害するために砒素を蠟燭の中に混入して、肺臟を犯かして一見病者の如く裝はせるといふ藥學的研究の深みに溺れてしまつて、人間がどんな生活意慾の必然性から、結婚といふ社會生活をまで否定しなければならないかに到るまでの、心の深みを一向に見かへらうとしない。そして、殺人は、單なる化學上の問題としてしか、この小說では取扱はれてゐないのである。

オルダス・ハックスレイは、英國の比較的新しい作家、社會批判の鋭い作家として、近代的な皮肉と諷刺に富んだ人であるが、この『ジョコンダ微笑』にあらはれた作家は、性の衝動の抑壓による犯罪といふフロイド式定義にまでは漕ぎつけてゐるが、それは一つの思想のはしりとしてのフロイディズムを取り容れたに過ぎなくて、女主人公がどれだけの苦悶を拂つて戀人の妻君を毒殺したかといふ點は、些かも介意しないのである。だから、前記のフリーマンの作と同じやうに、やはり折角のハックスレイの近代色とプチブルジョアジーの批判にも拘らず、この作物も、造り物であるといふ感じしか私達には與へないのが遺憾である。

そこへ行くと、スタイルは實に古錆びてゐて、ヴイクトリア朝のリリシズムに古風な刺繡のやうな馬鹿々々しさを感じさせもするが、トマス・ハーディの『テス』は、眞實の女性としての苦悶が描かれて居り、その過られた環境との悶絕的な鬪爭によつて、殺人はやむにやまれぬ唯一の人間性の解放であるといふ風に描き出されてゐることに於いて、はるかに知識と博學とをほこる前記の新しい作家達を凌駕してゐるものがあるのである。

眞の藝術といふものは、あらゆる批判に堪へて、なほ永久の光を放つものをこそ指すものでなければならない。

以上で、私は、出來るだけ具體的に、主題と作家との關係を述べたつもりである。興味のポイントを摑まうとしたがために、散漫に陷つたことは私としても認める。が、問題は、私が一系羅列の文學史を書くことにはなくて、主題といふものが、どうして生れて、どんな風に作物によつて生かされるかを說明することにあるのであつた。

さて、ここでそれならば、どうして、文章を書く人、小說にペンをにぢませる人達が、ゴルキイ、トルストイ、アナトール・フランス、ゾラ、ユーゴー、バルザックといふやうな小說家達の世界觀の『高さ』と『深さ』とに到達し得るだらうか、といふ疑問が當然起つて來るものと考へざるを得ない。

同じ音樂にしろ、ショパンの哀愁があり、ベトウヹーンの悲痛な豪宕とがある。何人もショパンたるがためには、ジョルヂ・サンドを戀人に有ち、ベトウヹーンたるには聾となり、近眼となり、一生を貴族と喧嘩して、過ごさなければならないのであらうか？――さういふ外貌の模倣よりも、私達のほんたうに留意しなければならないことは、ショパンのソナタの終つたところから、ベトウヹーンの悲劇が開始され、彼れの欝勃たる叛逆の魂が鳴り出すといふことである。ベトウヹーンには、ショパンのプチ・ブルジョア性を足蹴にした、人類平和の夢があり、當時としての急進思想であつたデモクラシイの精神が充ち溢れてゐた。この高い心識が、鐵鎖のやうに人類を奴隷化する封建主義に觸れた時、戛然として彼れの交響樂が鳴り出したのである。私達は、數千幅の山水草花の陳列を忘れるかも知れないが、一枚のヴェレスチャーギンの『雀ケ丘に立つたナポレオン』を忘れはしないだらう。

かういふ心識に達する術は、私達の間には、唯一しかない筈である。

それは、藝術を通じて、深くひろく人生に徹することである。私は、よく若いプロレタリア作家達に云ふのである。――マルキシズムを暗んずることも大切であらうが、先づ新しい作家にとつて大切なことはマルキシズムに生きることである。それは、當然、マルキシズムに生きることによつて起こる、當然の社會生活との矛盾、衝突、まごつき、闘爭のすべてのものをも含んだマルキシズムの攝取であつて、決して、一部のウルトラ作家達の急いだやうな、單的なマルキシズム原則による現實批判であつてはならない。

マルクスの生れない前にも、なほ私達の尊敬してやまぬ作家や藝術家があつたらうか？ 然り、である。マルクスと殆ど同時代的なユーゴオの作物には、今日下手にマルキシズムかぶれのした粗惡な作家達よりももつと社會に徹し、人性に觸れた藝術があつた。しかもマルクスとユーゴオとには、作物の上で何の交渉するところもなかつたのである。

昔から、すぐれた藝術家には、つねに凡庸化と標準化と合理化とに反抗する氣魂があつた。ひろい世界文學の地圖の上には、必らずさういふ最高峯がそちこちに聳えてゐる。それらの山嶺が高いと云つて、いたづらに登山者は失望するに當らない。どういふ登山用の道具をそなへることよりも（マルキシズムの見方すらも）先づ彼はその山を征服するといふ氣慨を有つことが大切である。次には、道具だけに頼らずに、心身を打ち込んで登ることである。そこまで行けば、もうこの世界觀の高峯の半分方は征服し得たものである。

あとは、最新式な用具の力を借りることもきわめて自由である。

推敲の意義と方法——服部嘉香

推敲の語義

推敲といふ言葉は、人も知る通り、賈島の故事から出てゐる。唐の詩人賈島が、

　鳥宿池邊樹。僧推月下門。

といふ詩句を得たが、その推がどうも落ちつかない。

　僧敲月下門。

ではどうであらうかと思ひついたものの、いづれとも決しかねて二三日考へてゐた。或日、用があつて、驢馬に乘り洛陽の街に出かけた時も、「推」か「敲」か、「敲」か「推」かと苦吟しながら、馬上で、推す手まね、敲く手まねをして、「僧推月下門」「僧敲月下門」と口につぶやいてゐるが、ふと物に突き當りさうになつて我に返つて前方を見ると、それは府尹のお通りで、賈島の驢馬はその前驅の列へのし〱乘りかけてゐたのである。府尹といふのが有名な韓退元であるとは後に分つたのであるが、賈島は府尹に對して厚く詫をいふ。府尹は、なぜ變な手つきをしながらそんなに夢中になつてゐるのだと聞く。賈島は、ありのまゝを告げる。と、府尹はちよつと考へて、それはもちろん「敲」の方がいゝ、「僧敲月下門。」——この方にしたま

へ、といひ捨てゝ行つてしまふ。これが縁となつて二人は長く詩友として交るに至つた、といふのが「推敲」の故事の大要である。

これを多くは「スヰカウ」と讀むが、「タイカウ」が正しいといふ。「推」の字は、推しひらくの意味の時は音タイ、推して考へるといふ意味の時はスヰと發音するのが正しいといふのであるが、しかし、タイは通音、今日では「スヰカウ」で差支ない。

推敲の意義

さて、推敲は、右の故事から出て、詩文の煉磨、洗練のことをいふのである。それには二つの方面――内容と形態と――がある。

内容の推敲は、

(一) 書かれた文の内容が平凡に過ぎはしないか、

(二) 表現するに足る内容であるとして、何か書き足りないところはないか、

(三) 深さ、廣さ、高さ、味はひに於て滿足すべき表現を得てゐるか、

(四) 材料の整理が旨く出來てゐるか、

などに亙るであらう。内容が平凡であるならば、必ず個性の味はひがない、百人が百人同じものを書いてしまふに違ひないのであるが、確かな個性を背景としての自己の經驗、思想、感情が内に盛られてゐたが、百人の文學にそれぞれ味はひの個人差がある筈だ。内容の吟味は、要するに、これが果して自分のものであるか、自分の最もよいところから生まれたものであるかといふ點に注目すべきであつて、隨つて、本當の文章

を書くためには、常に自己の主觀を研いでゐる必要があるのである。

形態の上の推敲は、

(一) 辭句が適當に、もしくは有效に用ゐられてゐるか、

(二) 文章の脫落や誤や、假名書や送假名の誤はないか、

(三) 句讀點が正しく打つてあるか、

(四) 文の首尾、段落が旨く出來てゐるか、

などいふ點に注意することである。これらは、よく、枝葉末節の事として輕く見られがちであるが、正しい文章の姿を整へることは、要するに、文の內容——卽ち自己そのものに對する熱意と良心との表現に外ならんのではなからうか。それを枝葉末節として卑しむのは、已の無智無恥をみづから是認することにもならう。

紅葉と逍遙と芭蕉

推敲について思ひ出すのは、尾崎紅葉が、一字一句の彫琢に苦心をしたことである。泉鏡花氏の談によると紅葉が字句を訂正する時は、原稿紙の上に一々訂正字を書いて紙を貼りつけてゐたさうで、一枚の原稿紙がつぎはぎだらけに見えたり、或部分は、何度も何度も訂正するために、瘤のやうに小高くなつたとのことである。普通に、文の推敲といへば、賈島の故事がすでにさうであるやうに、文飾、修辭のことをいふのであるが、紅葉も、主としてその方面に苦心をして、あの名文を遺した。

坪內逍遙氏は、常に、字句の彫琢と、構想の推敲と、雙つながら嚴正な苦心をされる。氏の作品は、どんな大作でも、感興の赴くまゝに一氣可成に書かれた趣が見えるが、材料の研究、構想、文案などに縱橫の研

練を重ねられるから、いよいよ執筆となつてからが早いのである。しかも、一旦書き上げたものを、機會ある每に、また必要ある每に、改案し、訂文して、中には、原作と全然別樣のものとされたものもある。名作『桐一葉』などはその一例で、その第一作は、明治二十七、八年に亙り第一期『早稻田文學』に載せられたもの、第二作は、明治二十九年二月に春陽堂から刊行せしめられたそれの修正本、第三作は、從來の「本讀み體」のものを全然改作せられた實演用の『桐一葉』で、これは大正六年の刊行であるが、更に近刊の『阿難と鬼子母』の附錄には、『改作桐一葉』として、實演用の第二幕第二場に當る『畜生塚怨靈』を全部改案されたものがある。それらの全部を比較すれば、推敲の意義と方法について、遺憾なく考へられるところがあらう。

また、『新修シェークスピア全集』（中央公論社版）は『沙翁傑作集』（早稻田大學出版）を訂正せられたものであるが、名譯と稱せられたものも、譯者の眼からはまだ滿足されぬところもあると見えて、やゝ舊譯に屬するものは、かなり加筆訂正してゐられる。『ハムレット』の、例の to be, or not to be は、

存ふるか、存へぬか？　それが疑問ぢや。……殘忍な運命の冷笑を、只管忍うでをるが大丈夫の志か、或は海なす艱難を逆へ撃つて、戰うて根を絶つが大丈夫か？　（早稻田本）

世に在る、世に在らぬ、それが疑問ぢや。殘忍な運命の矢や石投を、只管堪へ忍んでをるが男子の本意か、或は海なす艱難を逆へ撃つて、戰うて根を絶つが大丈夫の志か？　（中央公論社本）

右のやうに改譯してゐられる。「存ふるか、存へぬか」の方がいゝといつた人もあるが、「世に在る、世に在らぬ」の方が、口調の上からも、耳に聞く言葉としても、口語文の調子から見ても、いゝやうに思はれる。

かうして、老齢をも顧みず、常に改案、改作、改譯倦まないでゐられる逍遥氏の良心的な苦勞には、たゞ頭の下る思がする。

松尾芭蕉も――これは俳句にはなるが――よく改作、訂文をした作家であつた。

夏馬ほく〳〵我を繪に見る心かな　（原句）
馬ほく〳〵我を繪に見る夏野かな　（訂句）
朝露によごれて涼し瓜の土　（原句）
朝露によごれて涼し瓜の泥　（訂句）

これらは、字句の上の訂正である。

人影や此道かへる秋の暮　（原句）
此道や行人なしに秋の暮　（訂句）

これは、想の上の改廢である。服部士芳の『三册子』には、「此二句、いづれかと人にもいひ侍り、後、行人なしといふ方にきまり、所思といふ題をつけて出たり」とある。前のは寫生句であるが、後のは、「所思」と題したゞけに、主觀的なものとなつてゐる。「人にもいひ侍り」とあるのは、芭蕉が、推敲に當つて、人の言にも聽かうとする雅量のあつたことを示してゐる。

明ぼのや白魚白きこと一寸

この名句については、「この句、はじめ、雪薄し、と五文字あるよし、無念の事也といへり」とある。「無念」とは思の至らなかつたことをいつたのであらうが、初にこゝに思ひ至らなかつたことは口惜しいことであつた、といふ心持にとれないこともない。「雪薄し」のまゝであつては、わたしどもにも殘念である。「明ぼのや」——この感じ込みの深さは、再考の句としても、非凡、無類といはねばならん。

要するに、推敲は、內容、形態の雙方に互るべきものである。自己のありのまゝの心象が全い姿に表現されるに至るまで苦心するのである。內容と、內容に連なる言葉とが、一體となるまで潛思することである。文を練ること則ち心を研ぐことにならねばならんのである。

符號の意義と方法——片岡良一

文章符號の多用と從つてその多樣さとは、現代の文章に於ける最も特徴的な性質の一面であらう。・、。!?——…等をその最も主要なものとして、幾種類かの括弧、傍點などから、伏字の形を利してひそかに强調の意に逆用しようとする〇〇、××などに至るまでを數へ上げたら、隨分多種多樣なものが見出されよう。さう多い例ではないかも知れないけれども、昔の反語、「であらうか、否斷じて」の意を、簡單に符號化して、然もより効果的に表現し得てゐるかと思はれる!? 乃至?! などの如き複雜な形のものさへ、時折は見出される。

のみならず、さうした多種多樣の符號の中には、例へば括弧や傍點などのやうに、形は同じでもその用法に樣々な種類を含んでゐるものも少くない。普通會話のしるしに用ひられる小さい括弧が、

前後八九年の間、押せ押せになつて續いた「不幸」の齒の痕はなかなかに消えなかつた。

(久保田萬太郎氏の「妹におくる」から)

といふ場合の「不幸」などの如く、强調の意に用ひられることもあり、「妹におくる」などの如く物の名であ

ることを指示するために用ひられることもあり、更に此の文全體が引用文であることを示すために用ひられることもある。單なる引用のしるし以上に、固苦しい古語や成句を、平易な現代文脈に、融合和熱させるための手段として、用ひられてゐる場合も少くない。つまり括弧が、際立たせる代りに、おぼめかすことに役立てられてゐる場合も見出されるのだ。また普通強調の意味を以て用ひられる傍點が、

「悦三はかたびらの筒袖に袴、親父さんのお古で品は上等だが鼠色になつたパナマの上から手拭のすつとこ被り。一足ごとに下駄の歯を吸ひ込まれるやうなほんの波打際をよつて、口も利かずに、片瀬をさしてとつと歩いて行く。」（里見弴氏の「潮風」より）

のすつとこやとつとのやうに、恐らく文章語として目馴れない俗語や方言を注意する上に、今括弧の場合に云つたのとは反對に、卑陋な俗語や方言を、標準語的な文章語にまで引き上げるための手段として、用ひられてゐる——かういふ用法が、何も傍點にばかりあるといふのではない。それは、括弧にも亦、見出される用法だらう。同時に上述括弧の用法が、また屢々傍點の用法であることも、云ふまでもあるまい。兩者は屢々同樣な意義に用ひられてゐるのだから。——場合もあれば、漢字を假名ですました償ひみたいに用ひられる。かたびらのやうな例も見出される。用法に特徴があるといふのではないけれども、

「人間は——見渡す限りどこにも動いてゐなかつた。あ、たつた一人、むかうの兵營の土手の上に火藥庫の歩哨が、——尤もこれは人間と云つても、人間らしい腦（あたま）の働きは夙に中止して了つて、腦味噌をグツグツ煮え沸らせながら、棒杭のやうに突ッ立つてゐる。」（同上「俄あれ」より）

のたつたのやうに、元來强調的な文章の、殊に强調的な語に添へられて！　二つか三つもたゞきつけた程の强い効果を意圖されてゐる場合も見出される。明治時代の評論などによく見出された。二重圓三重圓の圏點などに匹敵するものであらう。

　括弧や傍點ばかりではない、……や――にしても、それが「間」の意味に用ひられたり、――即ち「取りも直さず」とか「即」とか「云ひ換へれば」とかいふ程の意味に用ひられたり、直接ではないけれども多少氣持の繋つてゐるといふやうな場合の前後の記述の橋梁として用ひられたり、前言を多少とも補訂し修正する必要の生じた時用ひられたり、乃至は前言の繰り返しになるのを省くために用ひられたり、云ひさしてなほ餘情を含蓄させるために用ひられたり、云はうとして云ひ得ない無言の表現に用ひられたり、隨分いろいろな形で用ひられてゐると思ふ。芥川などが好んで用ひてその後ひどく一般化したかと思はれる、何かを云ひさしてさて卒然と他を顧るやうな場合の、心理の急激な變化を、或はさうした變化の前後を、一本の――で繋いで置くやうに特殊な用法も、其處には見出されるのだから。元來讀んで行く上の便宜のために設けられた筈の句讀點などにしても、無論それだけの意味のものとして、輕く單純に取扱はれてゐるとは云はれない。といふ中にも、讀點の用法には、樣々な樣相が認められる。それが元來讀過の便宜のためのものである以上、或る場合には讀點は全然無視されても、さまで痛痒を感じないこともある譯だし、またそれだからこそ近頃一間に流行の所謂說話體小說に見るやうな、出來るだけ讀點を省いて、たゞ文字ばかりをうねうねと續けて行かうとする試みなども示されてゐるのであらうけれども、一方にはまた、讀點を省かれたら、容易に意味の汲み取れない場合も、少からず見出される。それだけ一つの讀點に、重要な意味がこめられてゐることになる譯だらう。

「井戸の中の水は、朝のとほりに、靜に圓く湛へられてゐる。それに彼の顏がうつる。柿の病葉が一枚、ひらひらと舞ひ落ちてぽつりとそこに浮ぶ。其の輕い一點から波紋が一面に靜にひろがつて、井戸水が搖めく。さうしてまたもとの平靜に歸る。それは靜で、靜である。涯しなく靜である。」

（佐藤春夫氏の「田園の憂鬱」より）

他の場合は兎に角、最後の、「それは靜で、靜である」に於ける讀點には、省くには餘程多くの話を補はねばならぬだけの、機能が有たせられてゐると云はなければなるまい。

「三月、春近い空は水色によどんでゐた。」（片岡鐵兵氏の「生ける人形」より）

「幕毎に出鱈目な人物が現はれる、舞臺は不愉快だつた。」（瀧井孝作氏の「無限抱擁」より）

等の場合になると、讀點は些か上記の――などゝ近い性質を帶びたものになるのではないかと思ふし、

「さて手應は胸にあつた、新三郎は見る〳〵中、割然として、心ひらけ、鏘然として文字聲あり、腹案成ンぬ、立處に。」（泉鏡花氏の「白羽箭」より）

の如き用例になると、句點に似てまたそれとも異つた用法に、特殊な趣相が感じられる「半ば文語脈を混じへた、兎もすれば彈みで文章を進めようとする鏡花氏のかうした文章を、現代文章の一つの見本として取り上げることに異議のある人でも、「本堂裏の疊に机を置き、私は毎日のやうに字を書き手習つてゐる、我を忘れて、こうゆう時もあつた。」（西塚竣一氏の「院に於ける插話」より）とか、「櫻、私は花の散る頃から此の院に來

てゐたのだ、まだ散らない、私は長いこと床に寢て枕ずれのする程患つた後の體を院にあづかつて貰つたのだから、花が散つた、私は本堂の廊下に出て花を見れば、櫻が散つた。」（同上）とかいふ種類の今日の文壇や同人雜誌に時折り見出される表現が、寧ろ鏡花氏の場合よりもつと複雜に、且つ意識的に、讀點の機能を增大させ、從つて言葉數と說明とを省略しようと努力して企てられたものであることを、否定することは出來ないだらう。さうした工夫の效果は無論姑く論外に措くとして、兎に角かうした工夫まで試みられてゐる以上、讀點も決して單なる讀點としてのみ、輕く見過されてはならない、却つて極めて複雜な性能を有つものとして、重視されなければならないものになつて來ることが、明瞭に知られる譯だらう。それでなくてもそれはその有無によつて、文章の陰翳を隨分增減してゐるのだから、これを萬一輕視するとすれば、それは或は文章家の、一種の自殺であるかも知れないとさへ思ふ。が、それは兎に角既にその種類に於て相當多種である上に、そのそれぞれの用法に於て上記の如く變化と多樣さとが認められる程、文章符號の使用が盛んに行はれてゐるのは、云ふ迄もなく樣々な理由があつてのことに相異ないけれども、その最も根本的な理由は、現代の文章が、無論すべてを一概に律することは出來ないけれども、まづ大體としては、日常の口頭語に即しようとする性質の上に立つてゐるところにあつた、といふことが出來るのではないかと思ふ。日常の口頭語に即した文章と云へば、それは是非平易な、ヂェスチュアや抑揚を伴はぬ限り、極めて淡々たるものに、なり易い譯だらう。さうした表現で、然も文章としての效果は出來るだけ豐に擧げなければならない苦心が、現代の文章作家をして、多く云ひ廻しの上の新しい工夫を求めて、耳新しい歐文脈などに赴かせるとゝもに――さうしてそれが讀點などの、新しく複雜な用法を、必然的に結果したとゝもに、語だけでは現しされないニュアンスを、言語的な意味の他に、若干の繪畫的な效果をも加へることによつて、よく表現し得

るものとして、多くの符號につかせたのではないかと思ふ。だからそれは、隨分多くの種類用法を含んでゐると云ひながら、矢張り現代文章の平板さ弱さが、表現するに最も適當でない强い感動とか、强調的な表現を必要とする場合とかに、最も多く用ひられてゐるのであり、又さういふ場合にその効果も最も判然と觀じられるのではないかと思ふ。極く輕い、あるかないかの疑惑を現すやうな場合の ？ は生きてゐても、判然疑問を現す場合の文章に添へられた同じ符號は、多く蛇足の感じを伴ふに對して ！ は餘程効果的に用ひられてゐる場合が多いのではないかと思ふし、第一、

「或夜、もう村中寢靜まつた頃、荒絹は一人靜かに機を織つて居ると、不意にいやな寂しさに心を襲はれた。荒絹は機の手を止めて眼を閉ぢた。すると遙か〳〵遠い所で何か唄つて居る男のしやがれ聲が聽えて來た。それはかすかで何を云つて居るかは解らなかつた。然し解らぬ儘に何んだかいやな氣持を起さす節だつた。」（志賀直哉氏の「荒絹」から）

といふやうな、相當强調的な表現を必要と思はせる場合、「いやな」「遙か」「かすか」等の平凡な語しか用ひられないのが、或る意味で現代文章の根本的約束であり、「遙か〳〵」と重ねるやうな形をあまりに接近して繰り返す醜態にもたへられず、且つ筆者の語感が――或は好みが、「いやあな」「かすうかな」等の崩れた語形に安心出來ないとすれば、結局此の文章にあるやうな、傍點强調の方法にでも賴るより他、方法がないことになるではないか。又それだけに此の傍點の强調など、極めて効果的なものになつてゐるのではないかと思ふ。

　强調的文章符號の發達が、多く現代文章の徹勁な力强さの不足に隨伴した必至的現象と見られるのに對して、――や…の多く用ひられるのは、主として現代の文章が、說明的であるよりもより多く描寫的であら

うとする特質に立つものであることに由縁するとゝもに、日常口頭語的表現の、兎もすれば冗雜に流れやうとするのを匡救しようとする一つの努力であつたとも云はれよう。・や!? などは、複雜な意識內容の簡潔端的な表現を求めようとする工夫の、一つの現れであつたとも考へられよう。複雜な意識內容の所謂同時的表現などは、さうした符號の助けなしに、語の說明だけでは、少くとも十分端的には表現出來ないものかも知れないと思ふ。その他樣々な符號の何れにしても、それぞれ特殊な來由と效用とを有つてゐるに相違ないけれども、然も、それらの符號の用法が、矢張り現代文章の根本的特質たる個人的眞實と嗜好とに卽して、外部的制約に多く拘束されないがために、極めて自由で、濶達奔放を極めるとゝもに、一面些か出鱈目になつてゐないとも云はれないやうだ。句讀點の用法の如き、さうした自由さに幸されて、現代文學のまた一つの特質である細叙主義などを、徹底的な精緻さに生かすだけの、表現の多面性と文章の屈伸性とを作り上げる礎となつてゐると同時に、さうした出鱈目さに累されて、時に文章表現の支離滅裂さを結果させてゐる場合もないではなかつた。が、あらゆる點に發展と成長との過程を辿つて來た幾十年の過去を閱して、漸く整理と渾熟とへの氣運に向ひつゝある今日、さうした點への反省と整理と醇化とも、期して待つべきものになつてゐる譯だらう。寧ろそれが期して待たるべきものにならなければならないのだと思ふ。

センテンス・メソッド——鵜沼茂樹

一

センテンス・メソッドとは何か。ごくだいていへば、あの「文章の句切り方」のことを指すのであるといふ。そこでこの意味で現代のセンテンス・メソッドの問題について僕の考へを述べてみよう。が、この問題を筋道たてて述べるために、一應文法學者のいふ文章論から僕の考へをほぐして行きたいと思ふ。

文法學者は、複雑な文章の構成を、單純文章の複合から説いてゐる。しからば、それは、いかに複合せられるか。この文章複合の方式を、われわれの國の文脈とは異るところがあるが、獨逸文章論の分類から藉りれば、

Ⅰ　單純文章の並列的結合
　A　連結的複合
　B　反對的複合
　C　因果的複合
Ⅱ　單純文章の從屬的結合
Ⅲ　數個の文章の複合

A　並列的複合
B　從屬的複合

となる。（なほ日本文法については山田孝雄博士、また本講座、『指導篇』松本金壽氏「說明詞と用語法」參照）今、この個々の方式について論ずる必要もあるまいから、ここに論じられてゐる文章論上の純文法的結合關係を基礎とし、これを擴張して、ここに文章の一般的結合關係をみることができようと思ふ。卽ち、文法的關係としてはこれらの關係は、例へば接續助詞、用言の連用形の使用などによつて成立する複合であるが、意味關係としては、かうした文法的關係の他に、一團の獨立せる文章の集團のなかにも認められるであらう。事實、次の二箇の文章は文法的にいへば、その形式を異にするが、意味上からいへば、同樣な並列的複合關係にあるといふことができよう。

「月明かに、星希に、烏鵲南に飛ぶ。」
「是を是とするは諂へるに近し。非を非とするは謗るに近し。」

われわれは文法上の文章論を擴張して、單純・もしくは複雜な文章の複合關係から、一團を爲す文章（一段落の文章）が構成されてゐることを推論することができた。卽ち、種々な文法上の文章が、或は並列的關係例へば、因果、條件、反對、認容などの意味上の諸關聯において、或は從屬的關係において、一團の文章を形づくつてゐる。このことは、或る命題（論理上の命題のみでない、小說の主題でもいい）を展開した完結した文章――例へばこの「センテンス・メソッド」といふ題で作文してゐるこの僕の文章全體――が、今上に述べた一團の文章の多數の結合關係において成立してゐることも、同樣に推論しうるであらう。幾つか

の段落をもつ全文章は、一つの段落のうちにある箇々の文章の關係におけると同樣な關係において、構成せられてゐる。一冊の書物における章節の關係も亦これに同じい。

僕は、以上迂遠であつたが、文章構成の關係を、ごく大雜把に述べてみた。しかし、いくら迂遠であつても、このことが所謂センテンス・メソッドの鍵であるから、ここから說き出さずにはゐられなかつたのだ。そこで、一口にいへば、「文章の句切り方」は、かうした文章構成上の意味關係を、第三者に誤りなく傳へるための方便であり、文章を書く上の技術からいへば、句讀點、括孤、段落その他の記號・習慣によつてこの關係が示されるのである。故に「文章の句切り方」は具體的にいへば、句讀點の打ち方であり、括孤のつけ方であり、段落の切り方である。その最も簡單な例は、旣に本講座『指導篇』所載の三宅武郎氏『現代口語文法』の最後（一一二頁）に揭載されてゐる。氏は一つの單純文章によつて具體的に說明された。卽ち、

「となりの窓の下に、眞白い花が、一つ、咲いてゐる。」

「となりの窓の下に、眞白い花が一つ咲いてゐる。」

前者は文節の呼應による文法的な句讀點の打ち方の一例であり、後者は「眞白い」といふことを利かすための切り方である。もし、その上「一つ」といふことをくつきりと出すためには、

「となりの窓の下に、眞白い花が、一つ咲いてゐる。」

とすることもできよう。實際の文章においてはかうした强意のための句切り方が少くなく、「句讀點の打ち方は、先づ文法的な打ち方を知つておいて、その上で、個々の文章に當つて自由に工夫することが大切」で

あり、決して一樣に方式化することはできない。手許にある『改造』九月號（昭和九年）の葉山嘉樹氏の『山谿に生くる人々』をあけてみると、この文章はあまりに句讀點が多いが、その長たらしい文章構造を傳へるために必要な工夫でもある。

「これは、この調子でも行けば、小林の飯場は和氣靄々として、若い衆の足も止まり、樂しみもあり、各々の若い衆が、故鄕に殘して來た苦い、肉親の境遇も、幾分ぼやけ得たであらう。が、そんな時代では無かつた。」

この例でも解るやうに、複合文章においては、單純文章によつて句切られ、その意味關係が明かにせられるとともに、その一つの單純文章の中においては、各文節によつて、しかも意味の上から、——多く强調點を示すために句切られてゐる。この「が、」は、反對關係を示すために、急角度の屈折を示す有効な手段である。この方式は單純であるが、實際においては、その句切り方には文章制作者の工夫に俟つところが多い。

次に文章の段落について一言しなければならない。文章の段落は、今擧げた葉山氏の作品においては頗る多いが、これは或る意味において無用に近い。文章の段落のつけ方は、上記の如き關係において立つ一團の文章（A）が、あたかも一箇の文章として、他の集團の文章（B）を一箇とする文章と、並列的、もしくは從屬的關係において立つときに、始めて効果的であらう。卽ち、一つの段落において句切られた文章群は、それ自身で獨立して、それ自身において完了してゐる有機物でなければならず、かうした一團の文章を任意に二つ以上の段落に分つことは、その意味關係を薄弱にしたり、破壞したりする。次の段落に含まる文章（B）は、かうした文章群（A）の發展として、それ自身完了したものを示す、といふことが、文章の句切り方とし

てたしかに理想であらうと思ふ。勿論、二つの文章群Ａ・Ｂの關係は、並列的でも、從屬的でも、よいのであるが、さうした何らかの關係を必要とする。

二

形式的には、センテンス・メソッドは、多く文法的に要求され、次に意味關係から規定されてゐる。しかしながら、文章の變遷の上から考へれば、さうした形式上の分類を超えた複雜な時代意識がここにも左右してゐるのである。

現代のセンテンス・メソッドに於ける著しい特色は、二つの異る方向に向つてゐるやうに考へられる。第一の方向は、王朝風の文章をも含めて、一つの文章が長く、接續助詞や、用言の連用言などで接續された複合文章であり、或場合には文章の意味上の句切りは存在しても、句讀點なく書き流されたメソッドである。第二の方向は、新感覺派の文章から始まり、近代ジャーナリズムの要求によつて醸された單純文章の累積から成るものであつて、ここでは句點によるよりも、讀點によるものが多い。

まづ第一の方向からいはう。現代において、段落の少い、長い文章の連續用法は、その根柢において「不安」の精神、心理錯綜の網の目に如實に迫らんとする要求に基くものが多い。それは錯綜した線の複合を文章の上からも辿るやうに、屈折するがままに、單純文章が接續して、長い複合文章をなす。從つて文章の句切り方は、さうした屈折の度を示すために用ひられ、多く矛盾・反對・因果の意味關係を示す。

「久内は註文のビールが來ても、周圍の狂氣ぢみた喧騷に競り詰められ、ひとり默つてゐる自分が何とも

云へずしよんぼりと哀れに感じられた。しかし、世の中の輿論といつた風なものは、このやうなところでその原型を一番に力強く造りつつあるにちがひないと、久内は傍の善作のことも忘れてぼんやり人々の顔を眺めてゐると、そのうちにだんだん人の熱氣と騷ぎに、意外に早くアルコールが廻つて來た。すると、ふと彼は日光に焦げた人の好い雁金の微笑を思ひ出した。もし今この滿ち溢れてゐる人々の前に雁金を連れて來て、彼の業蹟と艱難とを物語らしめたとするなら、彼らは何と云つて騷ぎ出すであらうと空想したけれども、雁金のやうな稀有の人物の行爲といふものは、これを知識人の批評の對象としたとしたなら、意見は區々に別れ、ほとんど收拾することは出來ないであらうと思つた。」

これは、横光利一氏の『紋章』(「改造」昭和九年九月號所載)の中の一段落の、しかもごく僅かな見本であるが、これによつても、呼吸の長い文章で、その句切り方はいかにも心理的錯綜の辻に立つ思ひがある。殊にここに引用されただけでも、「しかし」「すると」「けれども」が獨立的位置を與へられ、しかも比較的多く用ひられて、他の措辭とともに、さうした錯綜・屈折度に役立つてゐる。一體、普通の文章においては、かうした連辭の使用の夥多は文章の拙劣を示すのであるが、ここでは別の働きをもつてゐることをしるであらう。文章の句切り方は、それ故に、機械的に一既にいへるものではない。林房雄氏は『青年』において文章の句切りの上に新しい句讀點を用ひて、勿論、こことは意味を異にするが、文章のニュアンスを生かさうとしたのも、機械的に句切りたくないからであらう。

次に、かうした形式上の句讀點を一切廢止することによつて、つまり文章の意味上の句切りはあつても、それを打消すために、句讀を一切廢止して、所謂「意識の流れ」を文章上に再現しようとした試みについて

は既に讀者もしるであらう。最近、伊藤整等の快筆によつて完成されたヂョイスの『ユリシイズ』の下卷最後のブルウム夫人のモノロオグは、八十頁あまりに亘つて、僅少な段落があるのみで、一切の句讀點を廢止し、とつおいつする心理現象を追ひ、そこに文章としての句切り、その內面的の意味の上においても、一切消去しようとしたのである。

「さうだわ寢床の中で卵を二つも欲しがるやうなことはシティ・アアムズ・ホテル以來ないことだわあの頃あの人は病氣で寢たふりをしてあの梅干婆のリオオダン夫人に愚痴つぽい聲で一生懸命にお上手を言つて大いに氣に入られたつもりだつたのにあの女は自分の冥福のために彌撒に使ふ錢一文も遺しておいてはくれなかつたんだわあんなしわんぼうつてありやしない安酒に四ペンス拂ふことさへほんとに澁々ものであたしにしよつちうこぼしてゐたわ生れつきのおしやべりで政治だの地震だの世の終りだのをくどくどと言ふのよりも少し愉快にしたらどんなものかしら世間の女がみんなあんな風ぢや全くかなはない」

この企ては、文學的にみて、たしかに一つの實驗には相違ないが、文章道として、意味傳達の上からは勿論、どんなものであらうか。勿論、日本の昔の文學において、句讀點の存しなかつたことと、この意義とを混同してはならない。

三

以上の如き所謂センテンス・メソッドの行き方と正反對に、現代においては比較的に短い單純文章をもつて句切り、さうした單純文章の累積によつて文章群をなした實例は、既に新感覺派以來、珍しくない。現代

文壇においては、その新感覺派的表現の晦澁性を捨てて、しかも單純直截の達意の物語的手法に變化してゐるが、これもまた現代文章の特徴であらう。

「斷えず燻らされる煙草の爲に、店の硝子は曇つてゐる。それは、掃除の時、フキンに目立つやにの色で知つてゐたのだが……。

　自分はほんの少しばかり、惡い女になつたのかも知れない。店を始めて以來、自分のどこかに、やにが溜つてゐたのか知ら。

　女はあたりを見廻した。スタンド、椅子、卓子、さう云ふものが、仄暗い中に、今は物憂氣な形を見せてゐる――女にはさう見えた。

　ほんの一寸輕々しかつたかも知れない。けれど、大したことぢやない――そして、「これから氣をつけること」と口の中で云つた。女は遙かな所にゐる約婚の男の、眞面目な男らしい顏かたちを憶ひ描いてゐるのだ。」

　これは川端康成氏の『淺草祭』の一節であるが、新しい段落の設け方と、その一段落内の文章の句切り方とは、ひとつの現代的特徴を示してゐる。川端氏の文章は、ここに引用した限りでは、句切り方が巧く、全體を引きしめた簡明さである。第三節目、「女はあたりを見廻した」と句切り、眼に映するにしたがつて、スタンド、椅子、卓子と家具の名で句切り、「さういふものが、仄暗い中に、今は物憂氣な形を見せてゐる――女にはさう見えた」と説明する、段落の構成も、女の行動と女の心理との對置を示して、平凡にみえて、決して凡手ではない。

かうした文章の句切り方は、他面、今日のジャーナリズムの要求によつて生れてきた。實際的に、新聞紙の一欄は一行十五字詰であり、句讀點の少い段落の少い長たらしい文章は、紙面を暗くするばかりでなく讀みずらい。ジャーナリズムは、單直に内容の理解されることを要求し、合意的な短い文章の複合を求める。新聞紙の「豆戰艦」式寸評の流行は、他にも理由があるが、單に文章だけからいつても、かうした要求によるものであり、文章の句切り方は、文節に應ずること多く、その段落も極めて多いのだ。例へば、『改造』の「文壇寸評」（昭和九年十月）をみよ。

「大衆小說撲滅論が起こつてゐるのに、大衆作家畑からは一向に應戰の矢聲があがらない。
吉川英治がひとしきり防ぎ矢をつとめたがどこか氣勢があがらない、消極的なものであつた。
今や、直木亡し矣。
三上於菟吉の宿醉は水をのんでもきかないのか。文士諸先生證明の何とか藥の効能はないものか。」

これは四段組一頁の約一欄の半分である。しかも五つの段落があり、一つの文章も極めて短い。原稿紙にして半枚分だ。これは勿論、一つの極端な例かもしれないが、文章の句切り方の一つの見本であり、新聞記事を讀む氣樂さで通讀できるところに力がある。

要するに、「文章の句切り方」は、文法の要求に出發して、その意味を擴充するとともに、自己の思想感情の要求によつて適當に句切つて、その力點を目立たしめるやう工夫することにつきる。文法的知識は、自己の思想、感情を表現する正確な武器であるが、他面、他の要求によつてこれを適度に調節すべく工夫しなければならないことはいふまでもないことである。

發表の意義と方法——塚原健二郎

人からもし、君は何んのために創作するか——と訊ねられたとしたら、私は即座に、抑へ難い藝術的衝動によつてと答へるであらう。しかし、さういふ言葉の下から、机に向つてペンを握つた瞬間、私はその書かうとする作品の種類によつて、——例へば童話、小說、詩歌等々によつて、その使驅する用語や文章を、その種類にふさはしいものを撰んでゐる。陽あたりのいゝ緣側に眠つてゐる一匹の猫のことを書かうとする場合でも、子供のための童話と大人の讀む小說では、その表現方法は自ら異つてゐる。此意味から云ふならば凡そ吾々がものを書かうとする場合には、意識すると否とに拘らず、その對象を頭の中においてゐる。いかなる藝術至上主義者と雖も、たゞ制作して、自分がそれを讀んで樂しむといふことだけで滿足するものではない。必らずペンを握る瞬間に、發表のことを考へてゐる。發表を考へない藝術といふものは、凡そナンセンスである。

斯くの如く、誰しも發表を前提として創作するには違ひないが、その對象とする所によつて——と云ふよりは、その人の抱く世界觀によつて、つまり、社會的な立場に立つか、個人主義的な立場に立つかによつて制作に對する態度も異るのである。

個人主義的な作家は、往々にして制作と發表とを別個に考へてゐるやうにみえることさへある。(事實は、

さういふことは有り得ないのだが）それは、表現慾の滿足に甚だしく貪婪であるし、又出來上つた作品に對しても、甚だ所有慾がつよい。そしてこれらの作家は、ある種の人から、「凝る」とか潔癖とか云はれ、その骨董的な價値を高く評價される。日本の作家では、最近の志賀直哉、室生犀星、瀧井孝作等々の作品だ。これらの作品に共通することは、俳味、澁味、又はそこはかとなき風流味である。一般的に云つて、これらを高踏派の文學と呼んでゐるが、大衆の生活と全く交渉のない點から云へば、寧ろ特權階級的文學といふ方が正しい。

私はかつてある席上で、高名な探偵小説作家と一緒になつたことがある。私はその時、探偵小説が、ある特殊な讀者の興味のみを狙つて全く大衆性のないことを指摘し、もつと社會性のある作品、たとへばメス・メンドや、技師ガーリンのやうな作品を書く意志はないかときいた。所がその人は、探偵小説に社會性を求めることは邪道で、探偵小説にはある蟲があつて、此蟲を持つてゐる讀者だけがほんとの讀者なのだと答へた。そして此説は、アメリカの大探偵作家、ヴァンダインの説であるが、自分も又彼と同じやうに考へてゐるとつけ足した。探偵小説の蟲といふものが、何んなものであるか、今日の私にはまだ分らないが、此作家の考へ方も又、甚しく特權階級的である。その他、新理智派と目せられる作家等の作品も、同じ蟲を持たないものには興味のない文學であり、大衆の生活とは漸次孤立化しつゝある。從つて發表の意義そのものも、極めて主觀的な意義しか持たず、宛ら恩給生活者が丹誠した盆栽を同じ趣味を有する人間とみせ合ふあの自己滿足以上ではない。

では吾々は、何んな作品を創作し、そしてその作品の發表の意義を何處に求めたらいゝか――答は極めて簡單明瞭である。傑れた藝術とは大衆の生活感情を高めるものでなくてはならない。よく人を打つ作品と云

ふことをいふが、古今東西の傑れた藝術は、それを作者が意圖するとしないとに拘らず、かうした作品である。たとへばトルストイや、ドストエフスキーの作品は、その反動性を超えて、いつの時代でも大衆に愛されるであらう。貴族の文學であるゲェテの作品も又、時と空間とを超えて、吾々を打つであらう。

日本の文學に於ても、藝術派の文學に對應して起つた人生派文學がある。人類愛をモットーとする白樺派の文學、倉田百三一派の生活者文學、江原小彌太、石丸梧平等の宗教的文學、又、直木三十五、三上於菟吉吉川英治等のファッショ的大衆小說等は、何れも大衆の生活に觸れてゐるのであるが、本質的には、反動文學であつて、決して大衆の生活を高めるための作品ではない。文學の本道は、正しいリアリズムの上に立つ所のプロレタリア文學の外にはない。常に社會人としての觀點に立ち、大衆を（社會を）前提として物を考へ、筆を取る文學こそ絶對的に正しいし、かうした文學の場合は、制作と發表とは不即不離な關係に置かれてゐるのだ。

ゲェテは、女に惚れられることを知つて惚れない作家だ。しかしシェラーは、その反對である。――と、ドイツの批評家は云つてゐる。此批評は、二人の文豪の藝術に對する態度を最も端的に語つてゐる。一つは國民を愛する、つまり惚れる作家であるし、一つは國民を愛しない作家である。ゲェテに比してシェラーはより國民的作家だつたといふことが出來る。

發表の意義は、主觀的な自己滿足にあるのではなく、客觀的な、その作品がいかに大衆に役立つかといふことにあるのである。作品のもつ功利性にあるのである。

作品の發表の方法、――發表の方法を大略すれば、

一、刊行物

イ、雑誌
ロ、新聞
ハ、單行本（パンフレット）
ニ、同人雑誌
二、舞臺
三、ラヂオ
四、朗讀會
五、廻覽（原稿のまゝ）

一寸考へられるのは以上の如き方法である。しかし、これは單に發表する機關の問題であつて、、今こゝに一篇の作品を書き上げたと假定して、さてこの機關をいかに有効に利用するかは、充分研究せねばならぬ。

一、懸賞
一、新聞雑誌
一、持込み

手づるを求めて私淑する作家の所へ出入りして推薦して貰ふか、又は直接雑誌社なり、編輯者なりの所へ持ち込む。

又、資金があれば自費出版をして、批評を求める。（藤村の破戒は自費出版だつた。）又、數人の仲間が集つて同人雑誌を作つて、作家や批評家の所へ送つて漸次認められるのを待つ。

しかし、同人雑誌は、本來の意義は、既成文壇に反抗する獨立運動でなければならない。それはジャーナ

リズムは、新しい文學が一つの流派となり、相當の讀者を獲得しない限りは、決して受け入れないからである。自然主義文學に對應して起つた白樺の如きは、正にそれである。又、最近作家同盟の解體後社會主義リアリズムの旗を立てゝ擡頭しつゝあるプロレタリア作家達の、各グループが出してゐる同人雜誌も亦それである。

しかし、以上の方法とは全く別個な手段がある。それは、文學を商業主義の外におくことであり、よし、ジャーナリズムを利用する場合はあつても、それによつて創作するのではない文學——即ち組織の中の文學がそれである。

曩にプロレタリア作家同盟は、機關誌プロレタリア文學を持ち、創作を審査する委員會を持ち、その下に支部、地區協議會、班、サークルがあり、創作委員會は各サークルや、班や支部から集つてきた作品を審査して、機關誌へ掲載する方法を採つてゐた。今は、作家同盟が解體したから、ほんの參考になるといふ程度の意義しかないが、私は、これ位理想的な發表方法はないと考へる。資本主義社會にあつては、作品も又商品であつてみれば、內容よりはレッテルが必要である。傑作だから必らずしも一流雜誌に載るとは限らない。懸賞、持込み、自費出版等々の方法も富くじ的な冒險である。まぐれ當りに批評家の目に觸れるのを期待して、大切な一生を文學に賭けてゐる無名作家ほど心もとないものはない。批評家ネクラソフが、ドストエフスキーの處女作「貧しき人々」を讀んで、感激の餘り深夜訪ねてきた話は、兩文豪の逸話として凡そ文學に携るほどの者なら知らないものはない。そして誰しも、自分のためにネクラソフの出現を待望するであらう。しかし、こんなことはほんのチャンスである。ネクラソフが、ドストエフスキーの作品を讀みかけてゐて急に煙草でも欲しくなつて外へとび出し、道端で友達に出會してカッフェにでも陥沒してしまつたと假定して

見給へ、そのまゝ古今の傑作は、否不世出の天才ドストエフスキーは、遂に私達の前に出現しなかつたかも知れないではないか。私達は、このやうな富くじ的な僥倖をたのんで、大切な一生を賭けることが出來るだらうか。私はあらゆるものに均等な機會を與へる社會に於てこそ、藝術作品も又、最も合理的な方法によつて發表することが出來ると信ずるものである。私は、それ以外に、完全な方法を知らない。

發賣禁止と文章表現——赤施丙午

一

人間が文章を知つて以來、何時の時代にあつても、言論の自由を享有する思想家のグループに對して、言論の自由が著しく制限せられた他の思想家のグループがあつた。そしてこの言論の自由なる側の、又は不自由なる側の、グループの數は其時代の政治的經濟的諸事情によつて、或は增加し、或は減少した。卽ち一定の社會に於ける中間的存在である或種の思想家のグループは彼等の意志如何に拘らず、何時の間にか自由なる側から不自由なる側に顚落し、又はその反對に押上げられた。

或思想家のグループに對して言論の自由が拒否せられる理由は、その人々の思想が社會の支配的イデイオロギーと相反すると云ふ理由よりも、彼等の思想に共鳴して一定の生活態度を採るべく條件付けられてゐる廣汎な社會成員の層が考へられるからである。かくして言論の强力的取締は個々の思想家の言論を封じることそれ自身を目的としてでは勿論なく、社會的イデイオロギーの統制手段としてよりも、社會生活そのものの統制手段として勵行せられた。そして自由を拒否せられた思想家達は、彼等の所信に依れば、社會のより一層の向上のためにどうしても思想發表の自由を獲得せねばならなかつたのである。

程度の差はあるにしても、現在の日本に於ては、文學についても其自由が甚だ制限せられてゐることは思想と同様だらうと思ふ。左翼作家の作品についてはは云はずもがなである。僕は森田草平氏が「デカメロン」の完譯を出すのに絶大の苦心を拂つたことを聞いてゐる。又、最近私の知人はバルビュスの「インフェルノ」の飜譯を讀んで、よく之だけの描寫が日本で許されたと云つて驚いてゐた。之は日本に於ける文學の自由が歐米諸國よりも狹いことを普通とするからである。

二

かくして現在、日本に於ては文章を書く人の大多數が言論の不自由な側に押付けられてゐると云へる。かかる事情に於て言論界一般に覆ひ被さつてゐる重苦しい空氣の主要――なる原因は、――勿論、今日の出版物が主として商品である結果、必然その購讀者層の氣分を顧慮せざるを得ないといふ經濟的事情、或は直接的實力的言論の壓迫を恐れる編輯者、又執筆者の心理的萎縮も原因してゐるのではあるが、それよりも――言論出版に對する法律的取締の徹底的勵行及びその身構へ、特に、頻々たる記事差止命令と發賣禁止處分、之等であらう。かくの如き時代に於て自由を要求する一部の思想家が取敢えず檢閲當局の神經を刺戟しない文章表現、言ひ換ふれば、尖つた表現に代ふるに、角のない表現を以てすることに依る言論の自由獲得と云ふことを考へるのは甚だ自然である。卽ち封建時代に於て、在野の思想家が當局に對する忠誠な獻言の形式に依つて、自由主義的な政策を發表し、又恐ろしく辛辣な諷刺と巧みな諧謔を以て、その時代の醜惡を暴露した故事が想起されるのである。

しかし、ここに、この激しい表現を棄てて穩かなもの言ひをすると云ふ事に依つて、言論の自由といふも

のが積極的に幾分でも擴大されると考へるならば、それはさう考ふる人の甘い錯覺と言はなければならない。即ち、發表を禁じられてゐる思想が、單にその表現を變へられただけのことで、その法律的性質まで變化して、發表してよいものとなることは到底考へられないことである。かかる奇蹟が起りうるかに考へられるのは、それは、表現を變へる事に依つて、思想そのものの內容に變化が生じてゐる場合にはその思想の變化を見落すことに依るのである。しばらく比喩に依つて論を進めよう。

圓く表現された或文章が壓迫を受けなかつたとしたならば、それはその內容そのものに既に角がないのである。尖つた內容は如何に圓く表現されやうが直ちにその本態を見破られてしまふ。之は出版犯罪、特に安寧秩序紊亂に依る新聞紙法違反事件の判例を見れば分明である。前に掲げた封建時代の故事も、つまりは發表を許された思想を圓く、或ひは穩かに發表した例に過ぎないであらう。だから、尖つた表現を捨てて、圓い表現法を採る利益は、尖つた內容を圓く見せかける爲ではなくて、逆に圓い內容を尖つた內容と見誤られない點に在る。

結局、思想を發表するについての注意深い文章表現——圓い文章表現は、思想家に殘された言論自由の範圍を、何等の障碍なしに、最高度に使用する方法であると云ふことに歸着するのである。そして、それ以上の何ものでもない。が、しかし消極的な意味ではこの注意深い文章の表現も亦、言論出版の自由を擴大する一つの方法であるとも云へよう。

三

本稿の目的は出版物の發賣禁止處分との關聯に於て文章の注意深い表現を指示することであるが、その爲

には、先づ發賣禁止處分の意味を一應明かにして、如何なる文章がその內容上發賣禁止の原因となるか、卽ち先の比喩に依れば、尖つた內容をもつものであるかを明かにしなければならない。

　出版物の發賣禁止制度は我國の出版法制の著るしい特色をなすものであつて、言論文章に對する一大脅威であると同時に、出版業者の經營に對して頗る深刻な影響を與ふるものである。發賣禁止は內務大臣が特定の出版物の記事を、安寧秩序を紊し、又は風俗を害するものと認めた場合に於て其出版物の發賣及頒布を禁止する處分である。この行政處分は、當該出版物の內容が同時に掲載禁止事項の違反に該當することに基く發行人編輯人等の刑事責任とは獨立したものであつて、司法裁判の結果に依存する假處分の性質を有せず、又一方、その認定が不定なりとするも、之を救濟する行政訴訟も認められてゐない。卽ち全く行政官廳の專斷に委ねられてゐるのである。更に加ふるにこの發賣禁止處分の原因たる安寧秩序紊亂、風俗壞亂なる抽象的文言は意義頗る不明瞭であつて、我々の言論出版活動に對して大きな不安を與へてゐる。かくしてこの現行法に於ける發賣禁止の制度は資本主義法制にふさわしからぬ遺風として出版物法改正論の一焦點をなしてゐるのである。

　法律的概念として安寧秩序紊亂、風俗壞亂なる文言が意義茫漠としてゐるといふことは夙に識者の非難するところであるが、現實の法律的要件として國家機關に依つて運用せられてゐる限りに於て、矢張それは大體に於て一定した意義を附せられてゐるといふ事は明白である。つまり法律的概念の意義は辭書に依つて、決定せられるのではなくして、その反對に、政治的經濟的必要に依つて決定せられるのである。發賣禁止處分の原因としての安寧秩序紊亂は司法處分の原因としてのそれよりも範圍が廣い。卽ち新聞紙法第廿三條に謂ふ安寧秩序を紊亂する事項は第四十二條に規定する皇室の尊嚴冒瀆、政體變改及び朝憲紊亂の事項を包含

する。出版法についても同樣である。皇室の尊嚴冒瀆が安寧秩序紊亂になることは説明を要しない。朝憲紊亂とは國家組織の大綱を破壞せんとすることを云ふのであつて要するに政體變改はその中に包含せられうるものである。軍備の制度の破壞、帝國領土の一部に對する主權の行使の排除の如き事項を肯定的立場に於て論ずるのはそのまま朝憲紊亂となるのである。以上の他、如何なる範圍が安寧秩序紊亂に包含されるかが問題となつて來る。判例は種々な文言を以て之を指示してゐるが、一言にして云へば、――公衆に對して何等かの反社會的行爲を煽動・挑發し、殊にその結果として公衆をして現に營める法律的經濟的生活の秩序が攪亂することを怖れしむるが如き記事が、安寧秩序を紊亂するものであると考へていいと思ふ。

次に風俗壞亂であるが、これも「風俗を害する事項とは國民の道德的良心を害する虞ある事項を謂ふ」といふ風に説明されては、却て判らなくなるが、要するに公衆の性的又は反道德的な興味を挑發し若しくは滿足させる事項が風俗を害する事項となるのである。

さて次に、或特定の記事が右に述べた如き安寧秩序紊亂、又は風俗壞亂に該當するや否やを決定する禁止違反の判斷の問題がある。此の判斷の衝に當るのは言ふ迄もなく當該行政廳であつて、社會通念を標準として記事自體について純客觀的に觀察し、場合に依つては言外の意味をも把捉することを要求されるのである。即ち、執筆者の如何、掲載の目的、動機意志の如きものは全然問題にされないのである。

出版物の發賣禁止原因たる安寧秩序紊亂、又は風俗壞亂の意義、並に、之に關する禁止違反判斷の標準は大體に於て以上の如くである。之に依つて如何なる言論文章が發賣禁止に値するか、私の云ふ「尖つた内容」を有つものであるかが一應理解していただけうると思ふ。併しながら、具體的な場合に於て、或る記事が禁止違反であるか否かは極めて曖昧な場合が多いのである。

前述の如く、發賣禁止處分は、終局的に、行政官廳の專斷に委ねられてゐるのであるから、記錄の徵すべきものがないが、同一の禁止違反に關する刑事判例に依つてその間の消息が充分示されてゐる。それに就いて二三の例を擧げてみよう。

大正十年十二月、新人會で發行した雜誌「ナロウド」の「敵か味方か」なる記事が新聞紙法違反で起訴されたが、第一審判決は『……記事中矯激の文詞を用ふと雖も、……固より有產者等の生命身體、財產等を傷害し、その他安寧秩序を紊亂すべき暴行をなす事を慫慂煽動するものと解すべきにあらず。……』として之を無罪とし、第二審亦之を無罪としたのに對し、大審院は『不法の手段に因り社會の組織を急激に變更せんとするもの』として有罪を宣告した。（大正十一年二月　大審院判決令）

次に、大阪每日新聞第一萬八百十八號紙上に於ける「我百合子夫人心機一轉その刹那の光景」と題する挿畫に關し、第一、二審共に風俗を害する事項の揭載として有罪を宣告したのに對し、大審院は『男女兩性間に於ける握手抱擁接吻などの表情的動作の描寫と雖も、必ずしも風俗を害するものではない。』として之を無罪とした。（大正三年二月一日　大・判）

また、以上と少し異る事例ではあるが、森戶氏事件は、朝憲紊亂で起訴され、第一審は安寧秩序紊亂としたが、第二審及び上告審は朝憲紊亂とした。

かくて發賣禁止原因に隣接しながらも、之に反撥する記事の合法的性格を摘示する事が絕對的に必要である。併し之も前述せると同じ理由によつて、刑事判例から間接的に論するより他に道はないのである。先づ關係判例を左に列記しよう。

(1)　次の如き記事は安寧秩序の紊亂に該當しないと判示されてゐる。

「單に現行制度の不備、社會組織の缺陷を指摘して攻擊するに止まり、不法の手段に依り又は急激に之を變更せんことを試みるものに非ざる」記事（大正十一年四月四日　大・判）

單に「首相たる人の言行政策に對し批判攻擊を加へたる」記事（大正四年九月二三日　大・判）

(2)　又、次の如き記事は風俗壞亂に該當せざるものと判示されてゐる。

「社會の醜惡なる事實、醜惡なる心理狀態が抽象的に記述せられ、國民の道德的良心を害すべき程度に於て具體的ならざる、又は讀者をして是等の事項を是認せしめ之を模倣せしめんとする危險が文面の上に發露せざる程度」の記事（大正三年五月七日　大・判）

「不倫の事項を掲載するも措辭平談にして煽情的若くは淫靡卑猥的の文字を使用せざる」記事（大正六年九月廿一日　大・判）

以上は單なる例示にすぎないのであるが、自分は、安寧秩序又は風俗壞亂に該當せずとする判例を概觀して、結局、公衆に或る觀念を傳達するに止まり、彼等をして、何等かの反社會的行動に出でしむる危險を記事自體に於て社會通念上感ぜしめざる限り、それは發賣禁止原因に該當しないと結論し得ると思ふ。

以上に於て、私は不充分乍ら、私の云ふ「尖つた內容」と「角のない內容」の意義を明かにしたつもりである。

四

如何なる思想的立場にあるにせよ、文章の自由を求むる思想家、乃至文學者が「角のない表現」の意義を過重に評價してはならないことは前述の如くである。「尖つた內容」に「角のない表現」を着せても、鋭い目

の檢閲官の前は通れない。「角のない内容」にこそ「角のない表現」を被せるべきである。日本の檢閲制度が始まつて以來、「尖つた表現」を着てゐたばかりに、闇から闇へ消え去つた「角のない内容」は如何に多くあつたらう。檢閲官の眼光は「尖つた表現」に包まれた「角のない内容」までは屆かないのである。

凡そ文章の表現に心を砕く程の人ならば、「尖つた内容」には觸れないがよい。「角のない内容」に「角のない表現」を着せることに努力すべきである。「角のない内容」は價値多き科學的研究の成果であり得るし、又、尊敬すべき文學であり得るのだ。

參考書

宇野愼三氏――出版物法論
榛村專一氏――新聞法制論
朝日新聞社――明治大正史言論篇
伊藤正德氏――新聞生活二十年
外　骨氏――筆禍史
茨野豹一郎氏――出版罪と朝憲紊亂

外國語研究の要領と方法――井汲清治

我國現代の新しい文藝の發展向上は、いづれも外國語の學習から始つた。いづれも歐羅巴諸國文學の輸入によつて開始されたのである。輸入され移植された、これ等の外國文學は、我が國文學の傳統に朝宗し、攝取されて、その結果我々の國語も新局面を展開して、我々は父祖とは異つた言ひ廻はしをもつて、以前とは異つた方面の思想や感情を言表し得られるに到つた。所謂歐文脈が採り入れられたのである。それにしても外國語の學習は或は便利になつたかも知れないが、依然として容易にはならない。學問科學の或方面の仕事は何も外國語を學習しなくても、我國の進歩した學問の書物によつて學び得られるが、事、文藝に關して來ると、外國語が出來ると出來ないとでは、文藝その物の理解に、數段の開きが生じて來るだらうし、また外國語が出來ないとなると、文藝に携はるにしても或は單に好事家とし關心するにしても一段とひけ目を感じるのである。近時は國文學の研究が盛んになり、それ等の業績や新しい刊行物によつて我々の祖先が苦んだり喜んだりした事柄の文藝的表現をよく理解することが出來るし、また外國文學の良い譯もたやすく手に入れる事が出來るので、何も苦んで外國語なんか學習する必要はないと言ふ人もある。しかし其聲はやはり負けをしみとしか聞へないのである。

我國三千年の發展の歴史を大摑みに眺めて見るのに、外國文化が盛んに持ち込まれた時代に續いて大發展

の跡が示されてゐる。「萬葉集」の偉業にしても、その昔の支那の文章語の輸入によつて、我々の祖先はあれだけの表現技術を獲得したのである。輸入された外國文化に、別樣の統一が與へられたとき、我國は發展し躍進してゐるのだ。德川時代三百年の文化にしても、その根本をなしてゐるものは、支那思想の日本的統一ではないのか。この日本的統一の歷史的系列を示すのは、今其場所を得てゐないからやめるが、我々の時代にしても、外國文化を盛んに輸入し、不消化の次に消化の努力をし、更らに日本獨得の統一を與へようとしてゐるのだと考へたい。目下流行のジイドやプルウストの國の文學を觀察すると、その古典主義文學にしても、それに反抗した浪漫主義文學にしても、大躍進を成就してゐる時代は殆どいつでも外國から何かを採り入れた時代に續き、その國獨得の統一を達成した時に現はれてゐるのである。ドウミックと言ふ批評家は、この古典主義の大文學を呼んで、獨創的模倣と稱してゐる。希臘羅典の古代文學が、十七世紀の佛蘭西流に採用され消化されたのを指してゐるのだ。我々は自然主義文學以來、いやその前から盛んに諸外國の文學を採り入れてゐる。そして一方では殊に最近、我々の國の文學的傳統を闡明しようとも努力してゐる。この平行の努力によつて外國文學が次第に消化され、採用されやうとしてゐるらしい。

この時に當つて言葉をあやつり或は文字を驅使して、思想や感情の單なる傳達を成さうとするばかりでなく、更らに何等の藝術的表現までもしようとすれば、必ずどこかの外國文學に關心を持たずには居られないそして更らに深入りをしようとすれば、最近良飜譯が澤山刊行されてゐても、それだけでは滿足出來ず、原書を讀んで見たいと思ふのに違ひない。

ところで外國語の學習は決して容易ではない。たゆまざる努力を持ち續け、練習に練習を積み重ねなければ、一通りの理解には到達しない。この努力が、いやな人は外國語を初手からやらないことだ。また何々語

速成講習會なんかが見受けられるが、それは何々語初等文法速成講習であつて、決して速成で而も完成ではないのだ。やはり相當の年期を入れなければ、一通りの理解には到達しないのである。

今我國の文學の仕事は、一方では國文學の研究や鑑賞がされ、他の一方では外國文學が學ばれてゐるが、外國語を學ぶにしても、國語の理解を深くし、比較の方法を採りながら、外國語の特色をのみ込むのが必要である。外國語をやるのには、日本語なんか忘れてしまはなければならないとか、日本人の癖があつては、外國語は學習出來ないものだとして、生得の生き方や存在樣式までも變へようとした者もあつたさうだ。毛の色は染めれば、ごまかせても、眼の玉まで染めるわけには行かなかつたさうだ。外國語を學習するときには、十分な省察を國語の上に加へ、目的の外國語と比較して、成程、言葉、言葉、言葉なるものは、こんなものかと言ふ理解を深めなければならない。自分の國語を運用すれば舌足らずで間に合はず、讀ませて見れば一向に見當のつかない者が、外國語を勉強して異人の口眞似をしたところで、一羽の鸚鵡にもなれないのである。

言語といふものは、夫々共同の長い社會生活が作り上げたものであるから、決して優れた個人の手だけで完成したものではない。我々が自分獨得なものだと考へる思考や感情があるにしても、それ等を言表しようとすれば必ず此共同生活の因習が作つてくれた型に依らなければならない。しかし人間の感動は、唯單に口に出して「恐しい」とか「うれしい」とかを表はすのみでなく、それと同時に肉體的に全身的に表情となり身振りとなつて表はれるのである。この表情や身振りの側面は動物にも人間にも共通の仕方であるらしく考へられ、口に出して感動を表現するのが、人間に獨得の點であつて、それも長い社會的生活が作り上げて來た音響の記號を使用して、共同社會の他の人々に、自分の感動を理解させると共に、自分自身にも理解を與

へるのである。いくら個人的感動を表出するにしても、この記號は共同團體が作り出した因習の產物である。

　言語といふ記號組織は、個人を超越してゐるが、その組織を運用するのは個人である。この言語は、文明の種類や統一が異る度に異り、その文明に屬する社會或は團體が異る度にすこしづつ異り、その異同は、それ等團體中の個人のしやべり方で、十分に表はれて來る。この樣に言語は超個人的な組織である。それを、Langue（ラング）（言語）と呼び、それを口にする個人的側面を Parole（パロール）（ことば）と呼び區別されてゐる。しかし我々の國語の用語例では、この區別を十分に表はし得る單語がない。こんなことは、どこの國の、どこの文明の言語にも有り勝ちで、頭にありつたけの思想を全部十分に言語によつて外化することも出來ないし、胸の思ひを細大もらさず言葉にしてしまふことも出來ない。言ひたくても、言ひ得なかつた分子が殘る。そこで聞いたり讀んだりする側でも相手の言ひぶんを汲み取るやうに努力すべきである。言ひたいだけの事が、十分に言ひ表はされてゐるのは、恐らく科學の言語であらう。その代表とも見るべきは代數學の言語（或は記號）である。代數學の理屈をぬきにして考へれば、これは學ぶのに一番やさしい言語である。

　こんな非人情な言語に人間的感動を托し、細かい思想や感情のニュアンスを表明するの具とするの、表現的努力は、詩人や作家によつてなされてゐるばかりでなく、日常、我々も我々の共同團體の言葉を口にするとき、やはり多少かゝる努力を繰返へし、言語の機構を愈々複雜にしてゐるのだ。赤ん坊の時から習得し、既に習ひ性となり、相當の熟練工として言葉をあやつつてゐるので、十分な省察を自分の言語活動へ加へて見なければ、どんな單語を、どう配列して、どんな文句を構成して、傳達や表現の欲望を滿足させてゐるか分らない。そこでよく省察して、無意識に行つてゐる言語活動を意識の表面に明らかに登場させて見ることである。今、外國語を學習してゐるのだが、異人もやはり、同樣な過程で言葉を使つてゐるのに違ひあるまい

と考へるのが、所謂比較の方法である。

ところで異つた文明の、異つた社會は、夫々の言語を所有してゐるのだ。佛蘭西國は古くから政治上中央集權の實を擧げたので、言語の點でも、その中心パリの言語が、共通語となつてゐるが、獨逸國の方では、昔の封建的地方割據の跡が見へて、地方別を超越した文章語が標準にされてゐる。我國では東京地方の言語が共通語となつてはゐるが、大阪方言と東京方言とが對立してゐる。こんな事にも學習者は注意して置かねばならない。我々が中學校で英語を學ぶとき、この國語は、一體どこの國で、どんな社會の人が使ふ言葉であると教へられたことがあつただらうか。唯上級學校へ這入るのには必要な學課として教へられたのにすぎない。會話をやれとか、發音に氣をつけろと言はれたが、英語にもやはり文章體と口語體の別があるとしてその區別が教へられ、口語體の調子を以つて讀本中の劇的な會話體の文章が譯讀されたこともない。また詩歌が出て來ても、その詩の律動を手を取つて教へられたこともなかつた。先づ辭書を取つて單語に譯をつける所から、外國文の讀み方が開始されたのである。どうもこのやり方がいけないやうである。この時に限つて前述した日本人の癖をすてなければならないのである。少々誇張して言ふと、一々の單語は、それだけでは何等の意味を有してゐないのだ。夫々の單語に一々意味を與へるのは、文章上の前後の關係なのである。少し大きく言へば、言葉を使ふ者の言ひ分や、その時の社會的生活の事情が、夫々の單語に必要な意味を與へるのである。Attention とあれば、英語だと先づ「注意」と譯をつけて、どんな場合に使用されてゐるか、また使用され得るかは餘り考へられない。兵隊の行列に向つたら、「氣をつけ！」にもなるのである。ところで佛蘭西語では Attention を「あぶない」と譯さねばならぬこともある、英語の Take care と同じに使はれるからである。卽ち「用心しろ」の一層強い語調となるからである。單語が出て來たら、すぐに辭書を利用

して、日本語に飜譯しないで、その置かれてゐる文章とその事情とはいつしよにして理解することである。

或る心理學者が洋行の途次パリで巡査と會話をし、「何をしにやつて來たか」ときかれたので「Psychologie を研究に來た」と答へる。すると無學なる異人の巡査は、psychologie を心理學と受取らないで、「一たい誰の心理を研究に來たか」と繰返へして尋ねたさうだ。また、或る哲學者は洋行のときベルリンで、勞働者が philosophieren すると言つたのをきいて驚き、さすがは哲學の國だ、勞働者までが「哲學する」のだと言つたさうだ。勞働者も「哲學した」かも知れないが、恐らく「理屈をこねる」とか、「思案する」とかの意味を表明するつもりだつたのだらう。學者の社會と勞働者の社會とでは、使ふ言葉も異つてゐるのだ。ところで我々は一つの定つて動きの取れない社會だけに屬してゐるのではない。多くの社會や團體に自由に出入し、夫々の社會の言葉を使つてゐる。勿論小學校で國定教科書で日本の共通語を學習してゐるがそれで教師がエベラギ(茨城)人であつたりすると、第エツ課、エヌ、エタチなんかと教へられて、どつかの地方團體に加入することになる。そして職場では、そこの言葉がある。家庭にも、そこの言葉がある。野球部でも作ると、またそこの言葉が出來る。我々の社會的階級にも、やはり言葉がある。――外國語を學習するときにも、それを死語としてではなく、生きてる言語として學習するのだつたら、かゝる事情を考へに入れてかゝらねばならない。生きてゐる言語とは、今どこかで話されてゐる言語の謂ひである。口語體は最も生々した言語活動である。口語體がある以上は、どこかの社會の一員が口にしてゐるものである。そこでその言語を作り出した其社會の因習からして理解してかゝらねばなるまい。

もとは文法なるものは、或る言語を正しく書き話すのに必要な規則の集合であると考へられたのみでなく甚だ合理的な規範だとも考へられてゐた。ところでこの規則だけでは言葉が取締まれないことが分つて來た

のでこんな時はこんな使用法をする、それにはこんな用語例があると、(規範的方法をすてゝ)、記述的方法が採用されて來たのである。我々が書物を通して外國語を學習するとき、その生きてゐる言語が話されてゐる形で、一定の社會内で流動してゐるのを、直接に習得することは出來ない。しかし注意深く學んでゐると文章體と口語體の區別位は分つて來るのである。この時「發音」のことを思ひ出すのだ。どんな調子で會話されてゐるかを理解するのである。發音を敎へられるとき、餘りに分析的方法が採用され、そしてそれつきりなのである。Tの音をどうするとか、Lの音はかうするとか敎へられ、其次に單語になつて來て、アクセントの所在が餘りに氣にされたが、さてセンテンスの讀み方になつて、音の集團の調子をどうするかになると、さつき分析された所が綜合されてゐないのである。調子のつけ方で意味が變つて來ることなんか餘り敎へられないのだ。生動してゐる會話なら、それに多分に喜怒哀樂の感動が織り込れてゐるのに、口語體の調子が分つてゐないと、この感情を理解し得られなくなる。音樂家が樂譜を讀むやうに、文字といふ記號の配列から、我々は感情のこもつた生々しき言葉を讀み出すやうに努力すべきである。次に此調子を理解するには發音だけの仕事では足らない。書いた人の、或は言ふ人の氣持ちまでも推察し、或は洞察してかゝらねばならないのだ。文法的理解に續いて心理的理解をしなければならない。この心理の理解も、口語體の場合だと心理を表情とか身振りに直ほして見るのである。同じyesでも、その感情内容は千差萬別である。それはやはりコンテキストと、その時の事情が決定するが、「はい」と直ちに應じるのもあれば、「いや」だと言ひたいが、まあでごまかさうと言ふのもある。また「さうかい」と言ふのもあれば、相手の言ふ事も鼻の先であしらつて、「うん、うん」と言ふのもある。こんな場合、忠實な讀み手なら、劇の演出者のやうに、そこに何等のト書がなくても、言葉を口にする人物の動作や顏つきを描いて見るべきである。——かゝる心理的理

解は、この言葉が使用されてゐる社會の理解に助けられるものである。

　こんなやり方で、外國語の文章、更らに近んで外國文學を學ばうとするのだつたら、文學史や評論だけの知識では足らない。こんな知識は料理を食べないで獻立表ばかりを讀んでゐるやうなもので、腹の足しにはならぬ。先づテキストを讀まねばならない。それには佛蘭西で中等學校から大學まで行はれてゐるExplication の方法に據るのがよいと思はれる。エクスプリカションとは說明解釋の義である。單な譯讀ではなく、頑味熟讀するのにはよい方法である。

　大家の作品から拔萃した餘り永くないテキストに先づ向ふ。(1)第一に音讀して、その調子を理解すると共に、一應の字義の解釋を試みるべく素讀するのである。(2)其次に讀者は研究的態度を採つて、作家はいつ頃、どこで、如何なる事情で、かゝる作品を書いたのか。この作品の材料は何であつたか。何か種本があつたかそれともモデルがあつたか。また此作品は始めからこんな形であつたか、どうかを參考書につくか、或は他の材料で調べるのである。(3)それからいつ出版されたかも調べる。(4)そして又此作品の指導觀念は何か、主要な思想は何か、テーマは何んであるかを知るのである。(5)今考へられてゐるテキストは、其の作品のどこから取つて來られたかを示し、その前に如何なる展開が行はれ、その後に何が續いてゐるかを明かにする。若しそのテキストだけで全體となつてゐる詩歌なら、こんな事をする必要はない。他の作品との關係を明かにすることは、いづれの場合でも同樣である。

　ところで、何よりも必要なことは與へられたテキストの理解であつて、その準備工作がやつとすんだのである。(1)作家は、このテキストで、何をどんな方法で言はふとしたか。(2)指導觀念は何か、その展開のプランはどうなつてゐるか。(3)どんな言葉が、どう使はれて、そのプランが運ばれてゐるか。(4)そこで一々の單

語に適確な意味を與へて、全體の構成を見通すのである。單語に意味を與へるとは、唯飜譯して見るばかりでなく、作家の時代の言語を理解して、作家の意圖を汲む努力をするのである。(5)全體の運び方とその運動を細かく調べるには、大きく起承轉結の四段に分解するばかりでなく、もつと細い言葉の使ひ方を見て、どれだけの效果が擧げられてゐるかを理解するのである。(6)そして以上の努力からして何らかの斷案を與へるべく結論することで、解釋が完成するのである。

こんな方法は、何も新しいことではなく、何々研究會とか、何々讀書會で既にやつてゐる事だと言ふ人があるかも知れない。しかしさういふ會では專ら意味の解釋に骨を折りすぎて、如何なる文字がどう使はれてどんな效果を擧げてゐるかの方面には、殆んど注意が注中されてゐないのだ。また此作家は、こんな文體であるのに、も一人の同時代は、こんな文體であると言ふ研究が足らないのだ。どの作家の文章でも同國人なら同じ言語が、同じやうに使はれてゐると思つてゐるのではないかと考へられる程、文字の使用の方法に關しては殆ど無頓着でゐて、外國語によつては何かを讀み取らうとしてゐるのである。書き表はされてゐる言語が、代數學的言語なら、外國語學習の問題は至つて簡單である。その概念的意味が分りさへすれば、それでよい。公共團體の所産なる言語から、その使用者の個人的言語活動のことば使ひなんかひろひ別ける必要はないのである。ところで文藝的な書き物になつて來ると、この個人的側面の方が大切なので、言葉の調子や文體に十分の理解が持てないと、全體の解釋には至り得ないのである。それにはやはり生きた言語なる口語體を學んで、——それは何も實用會話の上手を求めるのではないが——言語の作用、言語の機能をのみ込んで置かねばならない。更らに適切に言へば、外國語を學ぶとき、やさしい物を澤山讀んでもらひたいのだ。やさしい物はどうも子供らしくて困るが、いきなり高遠だつたり、深刻だつたりするものに飛びつかないで

日常の生活場面が澤山出て來るやうな書物を讀むのである。それには文章が不明だと思はれる寫實主義作家の短篇に據るのがよい。小說と併せて戲曲を勉強して、その外國語の調子を理解することである。そして單語帖なんか作らないで、用語例を集めて行くのである。辭書をひくにしても常に示されてゐる用語例に據つて解釋を加へなければならない。この用語例によつて勉強して行くと、外國語の美辭麗句の文切型は、成程、こんなものだなと分つて來る從つて或る作家が、新しいと謂はれるとすれば、どんな思想が、どんな言表を得てゐるか、その點が理解し得るやうになるのだ。

　こんな方法を以つて、更らに歷史的に外國語や外國文學を學んでゐると、古典文學に對しても更に一層よく理解がとどくことになり文學の上で、外國人が、どんな文化的努力を續けて來たが分り、再び驚嘆して、更らに大きな目を以つて人間努力を追ひ、自分もその努力に參加したいと望むであらう。――それにしてもさう急がなくてもよい。外國語學習にもスピード・アップの手段があるにしても、それは唯努力を倍加するだけのもので丹念な仕事を續けて行くのに限る。初手からいきなり Expliaction の方法を完全に手に入れることが出來なければ、さういふつもりで勉強すれば良いだらう。かうして居ればいつの間にか外國語の文章に對して正しい批評眼を以つて向ふことが出來て、言ひ得べくんば科學的に學習する事が出來るのである。

　以上を要約すれば、言語は、どこの國のものでも一社會的制約と(二)人間の感情の働きと、(三)智的構成の三つの條件の下に置かれてゐる。そして口語體は最も生々した言語活動の形態である學習者は文學の文章語や文學語を學ぶにしても、口語體を十分に理解するやうに努力し、更らに進んで文學作品を讀むに當つては、エクスプリカションの方法に據つて批評眼を養成すれば、外國語は十分に學習させるものと考へたいのである。

模範文の應用と方法――塚本哲三

一

歐陽修の所謂三多――看多・做多・商量多以來、模範文を多く讀むといふ事は、文に志す者に取つて最も重要な仕事の一つに數へられて來た。が、今の吾々の作文觀からいへば、その重要性は決して無條件に肯定さるべきものではない。

昔の文は、概して概念的であり、典型的であつた。所謂形容詞にしても、因襲的に殆ど固定したものであつた。例へば秋を敍するに當つては、「燈火親しむべし」「天高く馬肥ゆ」の常套文句を始めとして、

金天方に肅殺たり、白露始めて專征す　（陳子昂）
秋色西より來り、蒼然として關中に滿つ　（岑參）
寂寞として秋艸に向へば、悲風千里より來る　（高適）
萬籟は眞に笙竽、秋色は正に瀟灑　（杜甫）
風荷の老葉は蕭條として綠なり、水蓼の殘花は寂寞として紅なり　（白居易）

といつた風の所謂名文句に至るまで、所詮は言葉の絢爛であり、文句の流麗である。そしてそれ等大文豪

の手に依つて美しく綴られた文句は、殆ど千古不磨の金言となつて後人に踏襲され、その正しい踏襲が亦實價以上の高値に評價されてゐたのである。例へば徒然草の中でも特に名文章のやうに持囃されてゐる一節、

思ひ出でてしのぶ人あらむほどこそあらめ、そもまた程なくうせて、聞き傳ふるばかりの末々は、あはれとやは思ふ、さるは跡とふわざも絶えぬれば、いづれの人と名をだに知らず、年々の春の草のみぞ、心あらむ人はあはれと見るべきを、はては嵐にむせびし松も、千年を待たで薪にくだかれ、ふるき墳は鋤かれて田となりぬ。その形だになくなりぬるぞ悲しき。

にしても、所詮は白氏文集の「古墳何代人、不レ知姓與レ名、化爲二路傍土一、年々春草生」と、文選古詩の「古墓犂爲レ田、松柏摧爲レ薪」との巧妙な燒直しに過ぎない。而も世の讀書子は、その燒直しの巧妙さを獨創作以上に高く評價し歎美してゐるのである。方丈記の文にしても、

又麓に一つの柴の庵あり。すなはち山守が居る所なり。かしこに小童あり。時々來りてあひ訪ふ。若しつれ〴〵なる時は、これを友として遊びありく。彼は十六歳、われは六十、その齡ことの外なれど、心を慰むることはこれ同じ。

といふ風の、氣持のいゝ程さらツとした文は認められないで、

若し跡の白波に身をよする朝には、岡の屋に行きかふ船を眺めて、滿沙彌が風情をぬすみ、若し桂の風葉を鳴らす夕には、潯陽の江をおもひやりて、源都督の流をならふ。若しあまりの興あれば、しば〴〵松

の響に秋風の樂をたぐへ、水の音に流泉の曲をあやつる。藝はこれ拙けれども、人の耳を悦ばしめむとにもあらず、ひとり調べ、ひとり詠じて、みづから心を養ふばかりなり。

といつたやうな、背景澤山のごてごてと飾り立てた文がヤンヤと喝采されてゐる。よくよくの天才でない限り、型破りの獨創は、語を成さず、文を成さずと一蹴されて、引用の豐富、名文句の活用、燒直しの巧妙が殆ど作文の總てゞあつた昔の作文態度に於ては、所謂模範文の多讀は、それ自體直ちに作文上達の大半を意味した事、固より當然でなくてはならない。而も今の吾々の作文觀は、斷じてその無條件なる「當然」を否定するのである。

二

吾々は作文を定義して、

「自己の思想感情を有機的に言語文字に結びつけて、之を如實に表現するわざ」

といふ。これが今の吾々として、斷じて動かすべからざる作文態度である。吾々の文の第一基調は厭く迄も「自己の思想感情」でなくてはならない。假に人に代つて人のために文を作つてやる場合にしても、その人の思想感情をほんとに了悟してそれを自己自體の思想感情とした上で作つた文でなくては、ほんとに正しい意味に於ける「文」ではあり得ないのである。そして又吾々自身の思想感情と「有機的」に結びつく言語文字は、必然的に吾々自身の言語文字でなくてはならぬ筈である。勿論言語文字は普遍的のものであり共通的のものである。然しながら字引に羅列された言語文字は、譬へば銀行の金庫に詰つてゐる金のやうなものだ。

自己の當然の權利としてそれを引出して來て、誰からも文句を言はれる事なしに、全く自由にそれを使ふ時にのみ、それが自己の金となるのである。吾々が吾々の考や氣分を、ほんとにあるがまゝに表現するための利器として言語文字を行使する時、その言語文字は完全に吾々自體の言語文字である。さうした建前に於て行使された言語文字に依る思想感情の表現でなくては、吾々はそれをほんとの意味の「文」とは認めない。

人形を造り、造花を造るやうに、既成の文句を巧妙に羅列して文を作る事も、明かに藝術の一分野に相違ない。前に述べたやうに、古文の中には多分にさうした藝術分野が認められる。そしてその時、所謂模範文の無條件な多讀が、作文上の必須要件として肯定されるべき事も亦前述した通りである。然しながら、それは既に過去文藝に於て大成し盡された分野であり、少くも極めて少數の好事家、專門家に打任せて然るべき分野である。今の吾々の文章は、何時如何なる場合にも、

「有機的に言語文字と結びつけられた、自己自體の思想感情の如實なる表現」

といふ事でなくてはならない。從つて「模範文の應用と方法」も亦之を基調として考究されなくてはならないのである。

三

作文が思想感情の如實なる表現であるといふ事の意味は、言葉を換へていへば自己の思想感情を如實に人に知らしめようといふ事である。如實に人に知らしめるといふ時、思想の生ずるがまゝに、感情の湧くがまゝに、委細構はずそのあるがまゝを書き綴つて行くのだといふ誤解を生じないとも限らぬ。西鶴などの文に於て往々見出すやうに、純文藝に於ては或はさうした手法の中に言ひ知らぬ奔放濶達の妙を見出す場合もあ

らう。然しながら一般社會人の作文に於ては、概ね或「必要」と或「目的」とが伴つてゐる。「何々のため」に文章を作るといふのが普通である。「何々のため」の作文である限り、その「ため」に役立たぬ文は文としての意味を成さぬ筈である。斯う考へる時、作文の定義は更に一歩を進めて、

「自己の思想感情を自ら檢討し整理して、人に傳へ人に知らしめんとする正味の所を、聊かも人に誤解される事のないやうに、如實に有機的に言語文字を通して表現するわざ」

といふ事になるのである。こゝに始めて作文が「わざ」としての練習を必要とする所以が生じ、從つて又「模範文」の必要が生じて來るわけである。

四

自分の考へてゐる事、感じてゐる事を、聊かも歪にならぬやうに書き現はして、讀む人をして自分の考へてゐる通りに考へさせ、感じてゐる通りに感じさせる事は、決して容易の業ではない。ほんの僅かの言葉の行き違ひが大きな感情の行き違ひとなつて、とんでもない大騒ぎを起す事は、珍らしからぬ事象である。まして書いたものは、思想感情が文字の上に固定して、一切が讀む人の判斷に委ねられてゐるのである。だから、ほんの一字一句の使ひ違ひが、どんな大きな事態を惹き起さぬとも限らぬのである。そこに吾々がほんとに愼重に考へ、ほんとに愼重に他の人の文について考察する必要が見出されるのである。

　當社は東洋に於ける模範的製藥會社を以て自任し醫藥の改良發明をなし第一に之れが製品を醫術者に供給し第二に完全なる賣藥を製造し廣く社會に供給せんが爲めに、世界に令名を轟かせし××博士を始め有

名なる學者を顧問となし海外に遊學せし技術者を技師となし二大目的の爲めに努力しつゝある東洋唯一の製藥會社にして着々其目的に向ひて進行し、朝野に其功績を認識せらるゝ所となれり。

これは一頃盛に世に行はれた或賣藥の罐に這入つてゐた廣告文である。これでこの文を通して言はんとする所がほんとによく讀者に分るか、抑も文として甚だ不備不整頓なものではないかと考究する時、誰しもがこの文に於て、

「社の目的と、目的を遂行するための手段と、その成果と」

斯うした三つの事が、雜然一續きに敍述されてゐるがために、甚だごみごみしてゐる事に想ひ到つて、例へば之を、

當社は東洋に於ける模範的製藥會社を以て自任し、常に醫藥の改良發明をなし、第一に之が製品を醫術者に提供し、第二に完全なる賣藥を廣く社會に供給せん事を期す。之がために、世界に令名を轟かせる××博士を始め有名なる學者を顧問となし、海外に遊學せる技術者を技師となし、以てこの二大目的のために努力しつゝあり。斯くの如くにして本社の事業は、着々其の目的の實現に向ひて進行し、今や東洋唯一の製藥會社として、朝野に其の功績を認識せらるゝに至れり。

とでもしたら、その言はんとする所が順序よく讀者のあたまに這入るではないかといふ風に考へるであらう。斯ういふ態度で讀めばこの廣告文は或意味に於て吾々の尊い「模範文」である。どんな名文でも只漫然と讀んで、その語句文字の美しさに陶醉し、その末端の模倣に止つて、深く思想と表現との有機的關係に思ひを

致さぬ時、それは今の吾々に取つては模範どころか寧ろ有害な物でさへもあり得るのである。

五

蘆花の『自然と人生』に次のやうな一文がある。

富士雪を帶ぶ。さやかに雪を帶ぶ。

秋空何ぞ高き。風威を帶ぶる相模灘の怒號何ぞ壯なる。此の空と此の海との間に玲瓏として立つ富士の秀色を見ずや。

絕頂より五合目あたりまで、銀より白き雪は桔梗色の山膚を被ひて、上は限なく、下はさながら瓮綠とれるやうに山を包む。雪色浄うして點塵なく日光に輝き、水よりも澄める秋の空に襯し、豆相の連山を踏み萬波雪の如く立騷ぐ相模灘を俯瞰して、秀麗皎潔、神威も十倍するを覺ゆ。

嶽頂一點の雪。寶に富士の秀色神彩を十倍せしむるのみならず、さらに四圍の大景に眼睛を點ず。東海の景は富士によりて生き、富士は雪によりて生く。

この一文を「模範文」として考察する時、只そのすらすらとした文調に魅了され、乃至「玲瓏として立つ」「桔梗色の山膚」「さながら瓮綠とれるやうに」の如き文句に「うまいなア！」と感じ入つてゐるだけでは殆ど模範としての意味を成さない。第一に考ふべきは

富士雪を帶ぶ。さやかに雪を帶ぶ。

といふ文首の一句である。吾々はこの一句に於て鮮かに次の二項を學び知らねばならない。

一　文の中心思想をいきなり文首に掲げ出したこと

二　「帶ぶ」といふ一語の措辭が鮮かに「秋」といふ季節感を出してゐること

中心思想を端的に文首に掲げ出すといふ事は、短文の場合に於て最も重要な用意の一つである。今の若き人々は屢々この用意を缺くがために作文に失敗する。「余の最も喜ぶ季節」といふ題が與へられた時、

人は夢の樣な春、活氣に滿ちた夏、寂しい秋、無味乾燥な冬の中、各々の愛着、嗜好の傾向によつて、或者は春を、或人は夏を、又他の者は秋を、他の人は冬を喜ぶものである。所で自分が四季を通じて最も好み最も喜ぶ季節は秋である。

これは實際私が受取つた答案の一つである。題は「余の最も喜ぶ季節」である。即ち「汝の最も喜ぶ季節は何時か」に對する答案である。そこに何で「人は」の必要があらう。

自分が四季を通じて最も好み最も喜ぶ季節は秋である。

と書き出して、徹頭徹尾秋を好み秋を喜ぶ所以に終始すればよいのである。吾々はさういふ大きな作文態度を、この蘆花の名文からほんとに了得する時、それが吾々に取つて尊い模範文となるのである。次に「帶ぶ」の一語――「降る」でもいけない、「積る」ではなほ更らいけない。どこ迄も「帶ぶ」である、そこに讀者をして一讀直ちに「秋」を思はせる用意、さうした語句選擇の行き屆いた用意が、亦實に吾々の作文に對する尊い垂訓なのだ。次に

秋空何ぞ高き。風威を帶ぶる相模灘の怒號何ぞ壯なる。此の空と此の海との間に玲瓏として立つ富士の秀色を見ずや。

の一文節に於て、文首から鮮かに一轉化して、而も「秋」の季節感に即しつゝ富士の位置を明かにしたその用意を十分に味はなくてはならない。更に又考ふべきは、「何ぞ高き」「何ぞ壯なる」といふやうにポツリポツリと齒切れよく切れてゐる短語句の妙味である。吾々の作文態度として大切な事の二つ、

一　段落の改まる毎に鮮かに轉化して、而も中心思想から離れぬこと

二　語句の切れ目を短くして、齒切れのよい短文句で綴つて行くこと

この二つは、まざまざとこの一節に依つて教へられるのである。それから進んで次の文節、

絕頂より五合目あたりまで、銀より白き雪は桔梗色の山膚を被ひて、上は限なく、下はさながら笹縁とれるやうに山を包む。雪色淨うして點塵なく日光に輝き、水よりも澄める秋の空に襯し、豆相の連山を踏み、萬波雪の如く立騷ぐ相模灘を俯瞰して、秀麗皎潔、神威も十倍するを覺ゆ。

に於ては、前半は文首の「富士雪を帶ぶ」に呼應して「帶びたる雪」の光景を詳悉したこと、後半は第二文節の「秋空何ぞ高き。風威を帶ぶる相模灘の怒號何ぞ壯なる」に呼應して「水よりも澄める秋の空に襯し」といひ「萬波雪の如く立騷ぐ相模灘を俯瞰して」といふた、その呼應の用意に深く思を致さなくてはならない。斯う檢討して來る時、「雪色淨うして點塵なく日光に輝き」は前後の二文を接續する役目上是非必要なものであるが、「豆相の連山を踏み」は殆ど全く無用の文句と考へられやうではないか。大家の文なるが故に、

その一切に無條件に敬服するといふ事は、決して所謂模範文に對する正しい態度ではない。次に、

　　嶽頂一點の雪、實に富士の秀色神采を十倍せしむるのみならず、さらに四圍の大景に眼睛を點ず。東海の景は富士によりて生き、富士は雪によりて生く。

といふ文尾の一節に至つて、「嶽頂一點の雪」といふ一語が、ほんとにぴつたりと文首の「富士雪を帶ぶ」に呼應し、そこを出發點として「富士は雪によりて生く」に及ぶ迄、些のゆるみもなく、些の錯雜もなく、文首から文腹へ、文腹から文尾へと、終始一貫

「雪を帶びて、澄み切つた秋の空に襯し、風威を帶びた相模灘を俯瞰して立つ富士」

の記述である事をしつかり考へなくてはならない。斯う考へて來る時、吾々はこの一文の全體を通して

「常山の蛇勢」

といふ大きな教訓を體驗するのである。それは孫子といふ兵法書の說く所で

　　善く兵を用ふる者は、譬へば率然の如し。率然は常山の蛇なり。其の首を擊てば則ち尾至り、其の尾を擊てば則ち首至り、其の中を擊てば則ち首尾倶に至る。

といふのである。軍を孤立無援の狀態に置かず、吾が勢力は常に集中し、敵の勢力は常に分散せしめるといふ孫子の大主張の一つである。吾々は吾々の作文に於て、常にこの態度を態度として、

　　文首、文腹、文尾、常に相呼應して中心思想に一貫する

といふ用意を怠つてはならぬ。そしてこの尊い態度が、如何に文を力强い纏りに導くかといふ貴い教訓を、

上述するが如き考察によつて蘆花の一文からしみじみ體驗し得たのである。これが最も正しい「模範文の應用と方法」でなくて何であらう。かへすがへすも吾々は語句文調の末端に陶醉し之を模倣する誤れる態度から目覺めて、斯うした正しい態度に於て一切の模範文に對しなくてはならない。

六

以上僅かに一惡文例一善文例を題材としての簡單な說述ではあるが、吾々の模範文に對する態度の核心には觸れ得たと信ずる。こゝに結論として更に一歩を進めて置きたい事は、如上の態度を以てする時、

「新舊善惡一切の文が吾々に取つて模範文であり得ると同時に、吾々の目に觸れ耳に入る一切の自然と人事とが、亦或意味に於て尊い模範文である」

といふ事である。例へば野球のゲームにしても、之を吾々の作文の模範といふ立場から、競技としての野球とは又別個の觀點に立つて考察する時、そのプレーの强弱巧拙に於て、そのナインの統制の良否如何に於て將た又一投一擊の刹那々々に於て、吾々は直接に吾々立文の範とすべきファインプレーを見、又省みて自ら戒むべき凡プレーを見るのである。要は善惡一切の文章や事象を深く檢討し考究して、そこから自己の正しい作文態度を見出し建設して行く事である。因襲的な名文佳句を點綴して文に背景的な美しさを描き出さうがために範文を多讀し暗誦するが如きは、どこ迄も古人の作文態度である。今の吾々は、もつともつと突込んだ眞劍な態度に於て、

「力強く、順序整然と、

自己の考へ、自己の感ずる所の核心を、

些の誤解もないやうに、如實に讀者に訴へ得るやう、

ほんとに正しい構成と、ほんとにしつくりした用語用字とに熟する。」

さうした正しい作文態度のために、完全にそれに役立つやうに一切の模範文を考究し、一切の事象を觀察する――それが本稿を通して私の語らんとする總てゞある。

辭典・事典の應用と方法——宍戸儀一

一般に、「辭典」といふ言葉のうちには、語典としての Dictionary と事典としての Encyclopedia との二つが含まれてゐる。

この國でも、語典の最古のものとしては、昌泰の頃に僧昌住によつて撰されたといふ『新撰字鏡』（十卷）平安朝末期に出た撰者不詳の『類聚名義抄』（十一卷）、天養・治承のころ橘忠兼によつて撰述された『伊呂波字類抄』（二卷・三卷、或ひは十卷）、四條帝の時代に出たと言はれる菅原爲長の『字鏡集』（二十卷、七卷）等があり、事典——すなはち百科辭典と見做されるものとしては、承平年中に出た源順の有名な『和名類聚抄』（十卷、或ひは二十卷）がある。ずつと後代に出た『撮壤集』『節用集』なども、やはりそれであらう。

しかし、いづれにしても、そこではまだ、語典と事典とを區別する意識は、かなり不明確であつたやうだ。今日でも、語典の大なるものが、或る程度の事典をも兼ね、二つのものを截然と分けて考へ得られないことから押しても、容易に想像されることであらう。なるほど人は、語典は語（word）のうへに立ち事典は事（subject）のうへに立つてゐると言ふかも知れない。それはそのとほりだ。しかし、さういふ人に反問したいことは、言語發生の根據がどこにあるかといふことである。それは生活意識とその生活のなかに現はれる現象の一切を表現するためだ、といふやうな解答がそこに豫想される。けれども、生活意識といつても、粗末な

直接的欲情の外に出ることのできない性質のものもあるし、人間化された豐富な性質のものもある。まことに、粗末な實際的欲求の虜となつてゐる感情は、ただ制限された意味のみを捉へる。飢えた人間にとつては食物の人間的形式は存しない。ただ、その食物としての抽象的存在があるのみである」（マルクス・哲學的＝經濟學的遺稿。）かうした差異は何によつて生じるか。それは、少し考へればわかるやうに、人間といふ抽象性のなかにではなく、むしろこの人間の具體的な自己對象化に求められる。すなはち「ただ人間的本質の對象的に展開された豐富さによつてのみ、主觀的な人間的感性の豐富さが發生」（同上）する。人間化するといふことは、人間が自己を對象化することであり、それなしには人間の感性と猿のそれとの明確な區別は求められない。ところで、このやうに、人間が自己を對象的實踐として捉へるといふことは、彼が物質的對象を變革することによつて自己を變革することであり、つまり勞働的實踐のうへに立つといふことであらう。この勞働的實踐によつて人間の社會化が生れ、人間の人間としての生活と意味とが生れ、言語が生れた。ここに、社會的勞働の產物としての言語の實踐的聯關が置かれてゐる。

かうして、この國に於いても、實踐及び實踐的對象としての「事」は、すなはち「言」であつた。そして最初は、この實踐のうへに効績を示した者が、つねに「みこと」（命・尊）の尊稱を受けたのであつた　その後、氏族制の崩壞によつて國家統一が完成したとき、この社會的實踐を押し進める神の絕對意志と考へられる歷史的必然が、「こと」と呼ばれるやうになつた。そこでは、この歷史的進展としての「こと」に對して人間意志を對置する「ことあげ」は、甚だしい罪惡であつた。神の顯現としての「こと」に、人間＝人民の容喙することが許されなかつたのは當然のことであらう。言ふまでもなく、かうした「ことだま」の信仰は、「生れましし神」たる天皇に對する絕對的服從であつた。このことはすでに、富士谷御杖の言靈論（古事記燈

二巻）などにも明らかにされてゐるところであるが、ともかくも我々は、ここにもまた、「事」と「言」との實踐的聯關の一つの反映を見るのである。

特に、百科辭典は、それ自體の性質として、つねに實踐的意味を含んでゐる。このことは、フランス革命の導火線となつたあのディドローなどの『アンシクロペディー』のことを考へてみるまでもなからう。ディドローとダランベールとによつて一七五一年から出版されたこの辭典は、チャンバースの『大英百科辭典』の型に倣つて作られたもので、「科學・藝術・技術」のアンシクロペディーであることが表題に示されてゐた。この書が技術學の發展史のうへに極めて重要な位置を占める所以であらう。ソヴェート同盟に於ける最近の尨大な百科辭典の刊行なども、これと全く同じやうな社會建設の實踐的必要からであることは言ふまでもない。また西洋で最も古い百科辭典と言はれる例のプリニウスの Historiae Naturalis（博物誌）のごときも、ローマ帝國の統一による生産力の上昇と技術學の發展とを措いては考へられない。プリニウスといふのは、ポンペイを埋めたあの有名なヴェスヴィウス山の爆發のとき、この爆發の狀態を研究しようとして、つひに噴煙のために命を奪はれた男であるが、彼が學者ではなく、ローマの官吏であつたといふことも、單に偶然として言ひ棄てたくはないやうに考へられる。

このやうに百科辭典は、多く、或る社會の生産力の上昇による社會的實踐の對象のもつ意義の全面的な統制または再編成として現はれる。しかし、百科辭典の眞の精神は、更に、生産力の上昇に對する桎梏と化した舊い社會體制への闘爭として現はれるところにある、と言つてさしつかへない。たとへば、いま擧げたフランスのそれのごときは、なんらかのまとまつた政治的プログラムを掲げてゐるわけではなかつたけれどもそれが「アンシァン・レジーム」への公然たる闘爭であり、この闘爭のための强大な武器庫であることを、

すでに蔽ひかくすことは不可能であつた。それゆゑに、直ちに教會側から攻撃を喚起し、やがて發賣を禁止されるに至つた。それにもかかはらず、出版は祕密に繼續されて、一七八九年に於ける革命の動力となつた。

ところでシェークスピアの全作品は、ルネッサンスの時代に於けるイギリス社會の「道徳と慣習との巨大なアンシクロペディー」(ディナーモフ) であると言はれてゐる。單にシェークスピアだけでなく、バルザックも、ゲーテも、或ひはダンテさへも、すべてこの意味の文學的アンシクロペディストであると言ふことができよう。特に、バルザックのごときは、「經濟學的細目の意味に於いてさへ、この時代の全部の職業的歴史家、經濟學者、統計學者を一束にした著書からよりも、より多くのものが知られる」といふ讃嘆を、エンゲルスから受け取つてゐるほどで、この文學的アンシクロペディストの好典型であると考へられる。

轉形期の巨大なレアリスト作家がこのやうに——たとひ比喩的な意味に於いてではあるとしても——アンシクロペディー的な現實把握を特徴としてゐるのは、何に由來するか。それは、これらの作家たちが、社會生活の諸現象を、歴史的反應の多様な過程として、全體的に——全機構性に於いて捉へた、といふことの結果に外ならない。したがつて、かうした作家たちは、その把握した客觀的現實の全體性に照應するところのその時代またはその社會の語彙をも、全體的に統一する。つまりヴォカビュリストでもあるのだ。シェークスピアの語彙が極めて豐富であり、その語彙辭典が十數種にも達する所以であらう。勿論、現實を全體的に捉へることが、實踐的見地に立つことの外の何物でもない (「文學評論」昭和九年九月號拙稿參照) とすれば、ここにもアンシクロペディー的なものの實踐的性格を見るのである。

辭典と文學との問題を問はれるとすれば、私は、いま言つたやうな現實の實踐的把握といふことを、根本の見地とする。

なるほど、我々が、ものを書いてゐて考へが停滯したとき、辭書をめくつてゐるうちに、この停滯を破るヒントが得られた、といふやうな卑俗な例は少くはない。しかし、この場合も、我々が各自にもつてゐる語彙の索引を、たまたまその辭書に見出した、といふことにすぎない。だから、問題は、その人のもつ總語彙の內容となつてゐる生活圏の性質にあると言へる。グリムが Deutsches Wört rbuch を作つたやうに、或ひはリットレが Dictionaire de la Langue française を著はしたやうに、廣汎な語彙をひとりのうちに含むとしても、それらを一つ一つ主體的實踐の對象として血肉化しないかぎりは、文學的には無意味であらう。

なほ餘談として書き添へて置きたいのは、アンシクロペディーと隨筆との關係である。隨筆といふものは近代的な意味を除いて考へれば、もともと支那隨筆などに見るやうに、聞書とか考證とかの集成といふ意味を含んでゐる。百科辭典の萌芽的形態とされてゐるアテナイオス（ギリシャ）の Deipnosophistae（學者の饗宴）のごとき隨筆もまた、數日間にわたる宴會に列席した二十九人の博識な客人たちの間の會話を記錄したといふことにして、古代ギリシャに關する智識とか説話とかを、主として多くの書から引いて、それを集成したものであつた。この當時、アエリアヌス、ポリュアイノス、ストバイオスなどの書いた隨筆もまた、これに類するものと見られる。いま私の目の前には、德川時代の國學者として知られてゐるあの松岡行義の『後松日記』が置かれてあるが、これなどもその一例であり、この國でもかうした樣式の著述はほとんど無數にあるやうである。『千一夜物語』も、物語としてのみ讀まれる前に、かうした隨筆的集成の書として理解さるべきであらう。

それはともかくとして、小說を書かうとする人などが準備として習作的斷片を書く場合は、アンシクロペディー的な欲求を生かしてゆくことは、かなり重要なことではないかと考へられる。勿論、現象の一つ一つ

を科學的見地から正確に捉へてゆくことは困難であらうが、現實へ直ちに跳躍することによつて、科學より科學的であることがないとは限らない。プリニウスの『博物誌』に次ぐ最古の百科辭典と言はれる De Nuptiis philologiae et Mercurii（フィロロギアとメルクリウスとの結婚）——別に Satyricon と呼ばれる——は、詩人カペラの書いたものであるが、コペルニクスは、この書のなかの一句から暗示を得て、つひに地動説を完成したと傳へられてゐる。

☆編輯と方法

單行本の編輯と技術——伊藤豊

單行本の編輯は雜誌とちがつて、作者の個性がそのまま本に生かされるといふ特質がある。であるから技術的に言へば著者の精神なり特質なりを生かすといふことが先決要件なのだ。それに從つて他の細かなことは決定されて來るべきものである。それで技術的な細かなことを述べればきりがないし、それだけで一冊の書にも餘るものになることと思ふから、今限られた紙數で日頃感じた、基本的なことを列擧的に記述してみようと思ふ。

A・書物の性質と本の型——普通に我國で行はれてゐる四六版、菊判、菊半截、四六倍等のものは、みなその特質があつて、小說に四六倍判を使ひたり、叢集に菊半截を用ひたりすることは例が少いばかりでなく、多くの場合失敗に歸する。小說のやうなものは讀んで行つて一頁の紙面が讀者の重荷にならず、ことに藝術小說にあつては、その氣品とか味とかいふものが、讀者のその本に對する注意力と丁度相應じてゐなければならない。活字の大きさもこのためには重要であるが、活字は書物の型の大小に從ふものであるから、この型が先決問題である。型に從つて書物の意味の量を讀者の注意力に丁度合はせることはほぼ出來る。たとへば旅行案內時間表のやうなものは簡單な、分量の少い場合には出來れば一頁か二頁におさめてしまひたいも

ので、一見してその要領を摑むに越したことはないのであるが、もしその分量が大きくつて、その中に細かな細別が澤山あればやつぱり携帶の便利といふことを考へて、小型のものにして各部の索引に便ならしめる外はない。この書物の型にも然し流行が隨分あるもので、詩集の如きはかつては、極く小さなもので掌中に持つて愛しむものが流行つたのであるか、やや讀みにくい散文體の詩の流行と共に、やや大型で、活字を見、その印象を適確に把握出來るやうなものが流行し、現在では多く四六判又は新菊判等である。學術書は、その落付きを求めるのと、品位と、確實さとのために多く菊判のものが愛好されてゐる。之に反して圖畫寫眞の類、畫集、建築書の類は見やすさ、讀むのではなく見る眺めるといふことを徹底させるために四六倍判のやうな大きさのものが愛好されるやうに思はれる。

B・活字の問題――現在單行本の最も多く使用されて標準活字になつてゐるのは九ポイントであるが、柱や挿繪の解説に使ふ六ポイント、本文とか註とかに使ふ八ポイント等と共にポイント系の活字は號稱の活字にとつて代つたやうな觀を呈してゐる。ところが以前に現在の九ポイント活字のやうに廣く使用されてゐた五號活字には仲々落付いたいい味があるので、今でも五號活字のこの特殊な風味を愛する人が仲々多い。九ポイント活字がただずうつと並んで一行が一つの線のやうに見える印象を與へがちであるのに反して五號活字では一字一字が讀む者の眼に浮き上つて見え、行があるといふより先にそこに字が在るといふ感じを與へるために、學術書や隨筆書、詩集等には案外にしつとりとした感じを與へる。ただ一般の印刷屋にはこの五號活字の新らしいのが揃つてゐないために、字體のちがひがあつたり、つぶれた字があつたりして不便であるが、ほゞこの活字と同じ大きさの十ポイントと共に捨てがたい活字と言ふべきである。

かつては五號活字と共に今の八ポイント活字並によく使用された六號活字は、大きさは八ポイントと同じ

であるが見た眼に小さい感じを與へるので、今でも八ポイントで並んで使用され、また註解などには八ポイントよりもよく目立つて便利なことがあるので捨てがたいものであらう。

五號活字と四號活字との中間に當る十二ポイント活字は、名刺にはよく用ひられ、見出しにも使用されるが、今では詩集等でよく本文に用ひられ、四號では少し大きいかと思はれる時にぴつたりすることのある字體である。四六倍判の詩集をこの字で印刷してゐるのはなかなかいいものであつて、これは段々と多く使用されてゆくものであると思はれる。

講座本などでは四六判によく八ポイントで細かく組んだものがあるけれども、多少讀みにくいにしても充實した感じを與へるし、六號の占めるスペイスのうちでとにかく樂に讀みうるこの活字はあるひはその能率的な點からみて將來九ポイント活字に代つて最も一般的なものとして通用するやうになるのではあるまいかとすら思はれる。とにかく八ポイントよりも遙かに小さい新聞の活字を我々が毎日平氣で讀んでゐるのであるから、組み方によつては、八ポイントを一般化することも出來るだらうと思はれる。現に文庫物、全集物、講座物等に於けるその利用數の多さをみてもこれは多分豫期しなければならないことであらう。つまり活字は段々と小さなものにその中心が移つてゆくのである。

ただこれは實用的に見ての判斷であつて、單行本といふものはまだ著者とか本の性質とかに即した活字を尊ぶから、まだまだ九ポイント、十二ポイント、五號等の生命は長いものと見なければならない。

C・組方について――字間の四分アキとか二分アキとかいふ組方は今では殆んどすたつてしまつて、特別な儀禮的なものとなつて僅かに殘つてゐる。そして行間も段々以前よりは狹くなつて來るやうである。全角よりも少い行間が今では多くなつた。これは活字が段々と小さいものに移つてゆくのと同じに、內容の充實

した能率的なものを尊ぶ現代人の嗜好のせゐであると思ふ。ただ單行本は時にはそのツカ(厚さ)をある程度以上にする必要から、行間をあけて、頁數を增すことは、材料の少い急ぎの本ではよく見受ける處である。今の處四六判や菊判の本では二段組といふことはまだ少いけれども、活字が八ポイントになると共に、二段組が增して來る傾向にある。つまり雜誌が二段三段四段、時には五段組をすら使ふやうに仕事が細かくなると共に單行本もまた、字を小さくすれば二段三段といふ組方の方が結局讀者に對して親切だといふことになるのである。また組方に關聯してゐることだが刷りの位置も以前は天に一寸ならば地に六分位で左右は同樣といふ風にあけてゐたものであるが近來のちと凝つたものでは、折目の方へ組版を寄せて端の方へ白を多く殘したり、心持頁の上へ上げて上のあきを下のあきより少くしたりすることによつて變つた味を出さうとすることが多い。

また組版の周圍の枠の如きものは段々少くなる傾きがあつた、以前には廣く使用されてゐた子持線の如きものも、今ではかへつてその古典的な味のために使用される程になつた。これは單に書物の意匠がさうなのではなく、一般の着物だとか家具や裝飾が實質的で單純で內容の充實したものを暗示するやうになつてゐることとも大いに關係があると思はれる。書物そのものが形式的よりも實質的になつたと言ふのではない。形式的な形態よりも實質的なものを暗示する流行にまきこまれてゐるだけのことである。實質的にはその逆も多いのであらうが。

D・用紙――外國では、一冊の本も幾種類もの紙に印刷することがあつて、良い紙で幾種かの限定本をつくり、それと共に安價な紙で流布本をつくる習はしがある。その場合フランスなどは日本紙に印刷したものが最も贅澤本とされてゐるが、この習慣が日本にも入つて來て、最近ではちと凝つた本にはよく少部數日本

紙を使用したりしてゐる。但しその場合はかなりいい紙でないと裏表の差が甚しいので折り合はせて使つたりしなければならない。これは裝幀の領域に入ることではあるが、本は多くの場合裝幀を殼としてその中に軟い本文の紙が入るといふ形になるのであるけれども場合によつては本文に硬いしつかりとした紙を使用して、表紙は軟い紙でただ本文に從つて在るといふ風にするのもまた面白いことである。紙の質や種類はあげきれないが、普通の印刷紙に次いでラフ系統の紙が最も多く使用されるやうである。コットンも一時流行したが、あまり流行らなくなつた。寫眞版凸版を自由に使用出來るやうになつた今日では、もつとアート紙を使用することが多くてもいいのではないかと思はれる。尤も高價ではあるけれども、寫眞版の鮮明なことに於てはたしかに新しい單行本の將來の分野に關係深いものである。

Ｅ・裝幀——これは千差萬別である上に、また編輯とも異る廣大な領域を占めるものであるが、內容と關聯した立場から考へてみれば、學術物の重厚さ、文藝物の奥深さ、科學的の明朗さ、俳句等のものの洒脫さ等みな本の內容と一致しなければならないものだ。クロースにはあまり多くの種類がないし美術的なものもないので、特殊なものを造らうとする時にはどうしても物足りない憾みがある。それで紙を使ふときには紙そのものでも隨分多くの種類があるので、特に繪やカットの類を畫いたりしない裝幀が今ではかなりく多なつた。もともと畫家をもつて裝幀家とするのはやや間に合せの觀があつて本當は色々な技術を體得した裝幀家といふ專門家がなければならない筈であるけれども、それでもつて生活し得る程の仕事もないのだから時には畫家がなつたり、出版者や編輯者が裝幀したりすることになる。そしてそれが畫家でない場合には、どうしても製本屋紙屋の手で間に合ふ材料で仕事をしがちになるから中々獨自なものが出來ないのである。

文藝物などでは然し、日本も近來は色々海外のいい裝幀をとり入れて美しいものが出來るやうになつた。

溢壁紙などがかういふ裝幀家には大分愛用されてゐるらしい。

けれども我々が外國の本の裝幀で何よりも感心するのはその緻密な堅牢さである。これはどんなに亂暴にしても何世紀も讀めるぞといふやうな安心を讀者に與へる裝幀はなかなか日本ではみつからない。ただ箱に入れて本屋の棚に飾つてある間は美しいが、これを机の上で開くとすぐ背が崩れたり、かがり目が飛び出たりするやうでは何にもならない。見返しの貼り方が粗末ですぐ背から離れてしまふことなどは我々があまりに屢々感ずることである。これは裝幀家といふよりも製本技術家の問題であるけれども、この點が改まらない限り、いくら美しい本が出來ても何にもならぬことだ。見返しも着物の裏のやうなもので表紙にふさはしくするには骨の折れるものである。

F・扉、奧付、見出し――扉は今ではあまり重點をおかぬやうになつて時には本文の紙をそのまま使つたりするやうになつてゐるが、もともと上質紙の厚い扉などは假綴本のためにある本當の表紙といふ程の意味であるから、外裝の立派な本ではあまり重視しない方がいい。扉ばかり立派な紙で本文の紙が見劣りするやうだとかへつていけないものだ。

ただし外裝が簡單な粗剛なものを使用してゐるとき扉に凝つた紙を使ひ印刷も立派にしてあるのは、よい下衣を使つてゐるやうに奧ゆかしいものだ。一番形式的に困るのは奧付である。これはどうにもやりにくいもので、形式だけのものの中に必要なことを適宜にあてはめねばならない上に、先づ眞先に(表紙の次に)目につくものでもあるし、奧附に對する氣の配り方で編輯者の頭も分ると言つていい程のものであるから、皆骨を折つてゐるやうである。これを結局書き流しで何行かに縮めたりするものもあるがかへつて不自然に目立つやうになるし、まあ他奇のない中に趣味を盛つたものがいいと言はうか。一流の本屋の奧付は譃ければ

溢い、派手ならば派手なで相當に苦心したものを使つてゐる。

見出し、題のことである。本の內容の各題目はなるべく大きなスペイスをとつた方が立派であるけれどもこれも編輯者の趣味や本の性質によつて、かへつて少いスペイスの中に大きな活字を使つた方がいいこともある。最近では見出しはせゐぜゐ三號位のものに五六行をあてるものが流行り、それもずつと上にあげておくものが多いが、これは決してきまつた型ではない。結局奥付と同じことで習練の間に、その趣を體得するより外はないもののやうに思はれる。ちやうど着物の選び方のやうに編輯者は活字の浮し出す模樣に氣を配らなければならないのである。本はもともと實質によつて價値が決定されるものであるけれども、それをよく浮き出させると浮き出させないとは編輯者の腕による處が甚だ多いわけである。

以上、結局抽象的なことしか言へなかつたがすでに紙數を超えてゐるので、一先づこれで筆をおくことにする。

パンフレットの編輯と技術――今田謹吾

パンフレット(Pamphlet)の編輯はものがパンフレットだから簡單であると云つて了へば結局なんでも簡單であるが、然しそれも外型だけから云つたに過ぎない言葉であつて、簡單に片づくか、片づかぬかは、要するにその編輯すべきものゝ内容がそれを決定する事であつて、ものによつては相當の苦心を要する。と云ふよりむしろ苦心すべきものが多い。

今まで見て來たパンフレットの多くは、素人の手によつて出來たものが多く、編輯のなんたるかも知らず活版屋まかせの仕事が多いが、これは問題とするに足りない。

パンフレットに編輯も技術もない、あんな簡單なものをと云ふ言葉は、さうしたものに見なれた讀者の言葉で、人間並の神經と編輯と云ふことを知つてゐるなら決して、そんな無神經な言葉は云へない筈である。

先づパンフレットと云つても、パンフレットの内容はほとんど定つてはゐない。内容が決定してゐないと具體的な說明はむつかしい。普通パンフレットと稱せられる名前は要するに内容を云つた言葉ではなく外型を即ち小冊子を云つてゐる。型から云つて四六版が一番多く、次に菊半截のもの、第三に菊判のものなどである。

四六版とはヨコ四寸二分、タテ六寸二分。菊半截はヨコ三寸七分、タテ五寸。菊判はヨコ五寸にタテ七寸

三分であつて、四六版の全紙から四六版は六十四頁ほど取れ、菊半截は菊判の全紙から六十四頁取れる。菊判は菊判の全紙から三十二頁取れるのである。

この全紙の取り方は是非心得なければならない事の一で、この心得を持たないで編輯することは活字の號數を知らないで編輯するのと同樣に無意味である。

パンフレットにする原稿が決定したら、第一番に頭に浮ぶことはパンフレットの形であるが、これはその原稿の內容と目的、その量によつて決定しなければならない。

その內容にもいろいろある。卽ちその原稿が趣味的なものとか、娛樂的なものと云つたすぐにもその內容が讀者の好奇心とか讀書慾を引き起すものなら、少々編輯が下手でも內容の面白さによつて編輯の下手が問題にならないが、その反對の爲になる內容ではありながら、その主題とか文章がむつかしい場合は編輯の上手とか下手が問題になる。

編輯とは原稿の內容が例へどんなものであつても讀者が樂に讀めるやうにすることが何より第一である。編輯者の上手下手で根氣よく讀んでみれば面白いが、一寸讀む氣の起らないパンフレットが多い。然しなかには、何んと云ふことなしに全部讀まされて了つても大して面白くも何もなかつた、といふのは編輯者が上手なので筆者がつまらないのである。

そこに編輯の技術がある。いづれにせよ、パンフレットにしてゐる以上は人に讀まれなければ原稿を活字にする必要はない。

何うしたら讀まれるものをつくれるか？　惡筆の文章は讀みにくいと同樣に、活字のスタイルとか活字の組み具合の惡い文章は讀みにくゝ不愉快なものである。

印刷に對して心を用ひた筆者の原稿は、原稿の時は非常に讀みづらいものでも、ちやんと組上つて活字になると文章が活き活きとしてくる。然しその反對に活字に心得のない人の文章は原稿の時はすらすら讀めたものが、活字になると、讀みにくゝ、見た目もきたないものが出來る。

こゝで編輯者は活字面を繪としてながめる心持を持たなければならない。そこに編輯者の仕事がある。漢字の多いのも困る。片假名の多いのも讀みにくいが、漢字の多過ぎるのより印刷面はやわらか味が出る改行の少いのはとつつきが悪く、文章のリズムを殺し、改行の多すぎるのは内容を薄ぺらに見せやすい。句讀點の多い少いもそれと同様でその位置が問題になる。昔の木版本は筆工の手一つで原稿の調子を上手に出してゐる。またそれが木版本の自由さのある處で藝術味のある點では今の活字で眞似の出來ない點である。ことに日本の活字は英文活字などに比して非美術的である。

組み方はパンフレットの場合通し組みのものが多い。これは内容によつて決定すべきであつて、こゝでどの場合も共通のことは云へないが、先づ一般の場合は通し組が無難である。ことに最初の一頁から最後の一頁まで一つの内容の文章の場合は、ものがパンフレットであるから、ゴタゴタとしない方がよい。然しゴタゴタしてゐる方が好都合の内容のを必要とする場合は別である。

活字の大きさもパンフレットの型が小さいものは活字も八ポイントとか九ポイント活字がよく、菊判は九ポイントか五號活字が普通用ひられてゐる。こゝで一つ問題になるのはルビ付とルビ無しでは感じが違ふ。サラリとしたのはルビナシであるが缺點としてはとつつきが悪い。

頁のとり方はパンフレットの總頁數は菊判の場合は八頁か十六頁、三十二頁、六十二頁、九十四頁と云ふ取り方が都合よく、菊半截もほゞ同様で、四六判は三十六頁取りか十六頁取りが便利である。

表紙は本文に用ひた紙より厚いものを用ひる。紙の質とか、色とかは自由である。

表紙に入れる題名、及び著者名は出來るだけ美術的にするとよい。何も圖案を用ひなければ美術的に出來ないと云ふのではない。勿論あればそれ程都合のよいことはないのである。こゝでパンフレットの製作及び編輯はかなり時間的急を用する場合が多く手のこんだ仕事が許されない場合が多い。そんな場合にも、ちやんとやるのが編輯の技術である。

編輯と云ふ仕事は一面に於て事務的であらねばならないと同時に一方に於て藝術的神經を持たなければ出來ない仕事である。これを別な言葉で云へば編輯と云ふ仕事は、すこぶる常識家であると同時に、また非常識家でもあらねば面白い仕事は出來ない。

パンフレットの如く枚數の少ないものは當然變化にとぼしく單調になりやすい性質を持つてゐる。そこに必要な事は變化の少ないものに變化をつける事である。その方法としては表題及び小見出などをアトラクチブな言葉を使用すること、小見出しのない文章は文章中のある面白い言葉、人の注意及び好奇心を引き起す言葉だけを特に目につきやすくする。例へば他の所が普通の九ポイント活字で組んである時に、その處だけゴヂック活字を用ふる。だと云つて一頁の中に何ヶ所もあつては效果がない。二三ヶ所でよい。

挿畫があるならかならず奇數頁に、小見出しも出來るだけ奇數頁につくべきである。小見出しも長い題であつたら二行に組みリズムをつけなければならない。

何も小見出しや題字だけではない。すべての處にリズムと云ふか、アクセントと云ふか兎に角にさうした心持が必要である。

パンフレットには目次をつけないのが多く、これは素人仕事である。目次は唯のインデックスとして用ふ

るのは昔のこと、今では目次に於て讀んでみやうと云ふ氣持を起させる編輯をしなければならない。

要するに與へられた紙面を完全に活用すべきである一頁のブランク頁も無意味にすべきではない。

表紙の題字の大きさは、本の型によつて決定するのであるが（内容からもさうである）短い題字（例へば三四字以内）なら初號から一號活字位、五六字以上の場合は一號から一號位までゝある。

初號活字を用ひる時に漢字の初號に對しては假名は一號位のを用ひた方がよい。でないと間があけてくる。

著者の名は、いつも題字の大きさより二號小形のものを用ひるのが常識である。本文最初題字は十行以上の餘白をつくり、その餘白の中央より右によつて題字を、またづうと右はぢによせてもよい。著者名は本文のすぐ前一行位あけて下の方に組む。活字には大小の種類と書體の種類がある。本文に用ひられるものは普通は、舊活字では明朝の五號活字、ポイント活字では九ポイントで、著者の名前は三號から四號、題字には五號ゴヂックが多く用ひられる。著者名にはゴヂックはあまり用ひられない。

表紙などにはゴヂックの大きなものを用ひると力强いかも知れないが安つぽくなる。と云つてこれは總てそのパンフレットの内容及び性質で云ふべきことで、その時、その場合の問題であることは云ふまでもないそこに編輯者の常識家である事を要求し、藝術家である事を要求するわけである。

本文の組み方に就て云ふと、ベタ組、八分あき、五分あき、四分あき、三分あき、二分あき、全角あき、と云ふ活字と活字の間あきを云ひ、全角あきとは一字分の活字の大きさだけあいてゐる事を云ひ、二分あきは活字の大きさの二分の一だけ間のあいているを云ふので以下皆それに準ずるわけである。ベタとは活字と活字の間に何もない直接字と字がタテにくついてゐるものである。一番多いのはベタ組と八分あきである。

行間は二號全角、三號全角、四號全角、四號二分、四號四分、四號八分、五號全角、五號二分、五號四分

五號八分、六號二分、六號四分とあるが、これも要は如何して讀みやすくするかによつて、そのものを決定する。何より安全なことは先づ最初の一頁の組見本を印刷所に組ませて見ることである。そこでいろいろ苦心してみる。出來るだけ讀みやすくするために。最後に『すぐれた編輯者はなんでもやはらかにつくり、下手な編輯者はどんな面白いものでも固苦しいものにしてしまふ。』

なほ出版法に據らず、單にノート代りに知人に見せる程度のものであつたら、普通の雜誌や單行本の如く、發行年月日から發行者印刷者等の名前を入れて納本をする代りに、それらの一切に代へて、單に表紙裏に〈以印刷代謄寫〉――すなはち印刷を以て謄寫に代ふと印刷しておけばよい。

會報の編輯と技術――福井 孟

會報の種類

一口に會報といふけれど、雜誌の中でこれくらゐ種々雜多な種類を持つてゐるものはない。例へば綜合雜誌といへば、「中央公論」でも「改造」でも「經濟往來」でも「文藝春秋」でも、讀者の種類によつて多少の色調の差異こそあれ、大體似たやうな編輯方針から出來上つてゐる。文藝雜誌なら「新潮」でも「文藝」でも「三田文學」でも「早稻田文學」でも、讀者と背景との相違、頒布方法の差異等によつて、自から誌面に調子の差別は生ずるけれども、其の編輯プランは頗る類似してゐる。甚しいのは、或る種の娛樂雜誌などになると、マッチのなかみと同じやうに、レッテルを取り換へても分らないやうなものすらある。

併し、會報といふものになると、さうは行かぬ。元來、會といふものが千差萬別で、二三人の團體から何千何萬といふ多數のメンバーを擁してゐる集團まであるのだし、その目的もそれ〲違つてゐるのだから、隨つてその機關雜誌――いはゆる會報なるものゝ種類が非常に多く、その性質が種々雜多に分れてゐるのは當然である。

けれども、仔細にこれを見ると、大體の大づかみな分類は出來る。先づ便宜上、會の性質を大體四つぐら

ゐに分けることが出來る。

一、共通の利害關係で結ばれたもの

二、共通の思想的立場で結ばれたもの

三、共通の學術技藝又は趣味によつて結ばれたもの

四、共通の情感を以て結ばれたもの

例へば、文藝家協會とか大日本醫師會とか理髪業同業組合とか小作人に對抗する地主の組合とかは第一に屬し、赤化防止團とか全國勞働者農民協議會とか其他さまざまの政治的團體などは第二に分類されてよからう。第三類に入るものにはいろ／＼な學術團體があるし、習字の會、釣魚の會、朝顔の會などもあるし、同人雜誌なども先づこれに屬するものだ。最後の「共通の情感を以て結ばれたもの」といふのは縣人會とか學校の同窓會とか倶樂部とか同じ會社の社員會とか、その思想に於て、好尙に於て、利害關係に於て、種々雜多の差異のあるメンバーを何か一つの情緒的共通點によつて結成した集團をいふのである。——勿論私は右の四つの分類が正確に截然と區別されるものだといふのではない。利害を共通にすることによつて、思想的立場も研究の方向も情感も自から共通になつて來るといふやうなことや、其他これと同樣な相互的交流關係の生ずることは非常に必然性が多いのである。こゝでは飽くまでも極めて粗大な分類の仕方であることを承知しておいて頂きたい。

それから其の機關雜誌の編輯の仕方も、會の目的によつてそれ／＼異なつて來るのは當然であるが、何よりも問題になるのは讀者が誰かといふことである。

會報といふ以上、會員が讀むことは言ふまでもないが、會員外にも讀ませるかどうか。右の分類の中、第

二類と第三類とに屬する會の機關雜誌は、會員外の讀者をも豫想するものが多い。第一類の機關になるものにも、同業組合の宣傳雜誌のやうに、會員外に强く働きかけるものもある。たゞ第四類の機關雜誌は主として會員にのみ讀ませるものが多い。

そこで私がこゝで會報の編輯に就いて說かうとするのは、第四類の會の機關雜誌を意味する。何故ならば第一、第二、第三の分類に屬する團體の機關雜誌は、其の會の目的と性質とによつて、實に千差萬別、それこそ一つごとに其の會獨特の技術を必要とするから、一般的な論題にならないのである。

以下私のいふ會とは、縣人會とか同窓會とか俱樂部とか社員會とかいふ類の團體で、會報とはそれらの機關雜誌といふ意味に解釋して頂きたい。

會報の効用

少し大きな會になると、大抵會報を發行して會員の間に配つてゐる。一體何のためにかういふ雜誌を發行してゐるのであらうか。

（一）　會の事業や出來事や會員の消息などを、會員の間に知らせるためである。卽ち會として其の會員の全部に知つておいてもらひたい事柄に就てのリポーター（報告者）を勤めるのが會報の一番重要な役割である。だが、それだけでいゝであらうか。それだけでいゝなら何も編輯の技術のといふほどのことはない。これと殆ど優劣のない重要性を持つ他の効用がなくてはならない。

（二）　それは會員を情緒的に統一する役目である。もと／＼種々雜多の思想、好尙、利害關係を有するメンバーから成つてゐる讀者を、其の所屬する會といふ中心點に惹き付けて、何か一つの情緒的共感を惹き起

させる役目、これが會報の第二の大きな役割である。この役割のために會報編輯の苦心を要し技術が入用なのであり、編輯者の手腕も此點で試めされるのである。更に此の第二の効用に附隨して起つて來るものとして

（三）會員數を增加せしむる役割。卽ち會報が會にとつての一種の宣傳用パンフレットの形となつて、新加入の會員を獲得して來る場合が少なくない。

（四）會員數の減少を防止する役割。どんな會にでも、自から進んで會員となつたのではなくて、いはゞ義理で加入してゐる會員といふものが可なりあるものだ。會費だけは納めるが、會の催しに出席したこともなく、會の事業に參加したこともなく、たゞ會員名簿に姓名を列ねてゐるに過ぎないといふ、いはゆるスリーピング・メンバー（睡眠會員）といふものがある。これは放任して置けば、次第に會員中より脫落してしまふものであるが、これらの會員に呼び掛けて、彼等を眼覺めさせ、會に對する關心を喚起するのが會報の役目の一つである。

（五）會の存在を社會的に明瞭ならしめる役割。これは第三の役割と共通するものであるが、積極的に新加入者を增加せしめないまでにも、社會的に會の特長を誇示し、會の色彩を强調し、會の近狀を報道することによつて、會を社會的視聽の中心へ押し出して行くこと、これが會報の最後のそして最大の役割である。

上流紳士の上品な穩和な社交機關であつた交詢社が、曾て憲政擁護運動の策源地と目されたり、最近では軍部の發意に基くと傳へられた滿鐵改組案に對する滿鐵社員會の存在が大きな牽制になつたりした事實の蔭には、それ〳〵會報が大きな役割を演じてゐたことは見逃せないところである。

扨いよいよ會報編輯の實際的方面に話が移る順序となつたが、右のやうに種々雜多な種類の讀者を目標として、右のやうに多數の効用を最も効果的に發揮しようとするには、どうすればよいか。

第一に編輯者として十分に心得ておかねばならぬことは、君は誰も讀まうとしない雜誌を編輯してゐるのだといふことである。普通の販賣雜誌は、これを買ふ人はこれを讀まうとする人々である。會報は本人がこれを期待するとせぬとに拘らず、會のメンバーたる以上は其の配布を受けることになる場合が大部分である。隨て「おや、會報が來たな」ぐらゐのことで、封も切らずに片隅に押し遣られる場合が甚だ多いことを覺悟せねばならぬのである。

會報の編輯者は、さういふ讀者――こゝでは未だ正確に讀者といふ名稱を以て呼ぶことは出來ないが――に兎に角、その雜誌を手に取り上げて、頁をパラ〳〵と繰らせることに先づ成功しなければならぬ。次にその頁を繰る指をとゞめさせなければならぬ。即ち素早く讀者の注意をキヤッチして、或る頁の上に眼を注がしめることに成功せねばならぬ。次には再び其の指先を動かして、雜誌の全部を繰らしめねばならぬ。一口に言へば、讀ませる前に見させることに成功せねばならぬのだ。

第一に表紙の問題だ。これは出來れば毎號意匠を換へて目新しいものにするのが最も効果的だ。たゞ題號だけは同じ形式で一貫した方がよい。毎號新意匠を凝らすことが困難ならば、三ケ月乃至半年ぐらゐには換へなければならぬ。「ふん、變つたな」と、會員の注意を雜誌の玄關先きでつかまへる工風が必要だ。次には本文中に挿繪を多くすることだ。寫眞、漫畫、記事の説明的挿繪等を、出來る限り多くすることだ。

多くの會報は極く切りつめられた頁數の中に、會のいろ〳〵な報告を載せ、一般のいはゆる雜誌的讀物の頁が甚だ少なくなつてゐるのが普通であるが、編輯者はこの少ない頁を極度に有効に使用せねばならぬ。出

來ることならば極く短かくて興味のある隨筆風の文章をなるべく多く集めることに努力するがいゝ。會の性質によつては會長とか或は名士などの講演速記で餘り面白くもないものをも載せねばならぬ場合もあるが、これらも速記に出來る限り手を入れて短かくするやうにしたいものだ。總じてかゝる性質の雜誌の讀物は、短かいものを澤山に纂輯して出來る限り萬人向きを工風すべきである。又廣く世人の注目を惹いた事件に關し、その會としての立場からの批判なり、會との關係なりを短かい記事にすることも心得ておくべきことだ。

それから會の公けの報告とか、各支部の會合報告とか、會員の動靜とか、いろいろな資金の募集廣告、領收報告とかいふ、會報の主たる役目を成す部分は、やゝもすれば官報式のバサバサした味もそつけもない頁が出來上るものであるが、これらも少し注意して書けば新聞の社會面の記事程度のやはらか味は出せるものである。又かういふ報告類と前の讀物の部分とをハッキリ區別せずに、彼れ此れ織り交ぜて編輯すると、誌面全體の調子が、ずつと碎けてやはらかくなつて來るものである。

組みの指定とかカット、見出し、挿繪、寫眞などの作り方や指定の仕方など實際的の細かい方法に就ては別に講義されることゝ思ふから茲には省略するが、雜誌の大きさは四六倍以上だと誌面を自由に驅使し得て、見た目が派手な雜誌に仕上げ易い。併し多くは菊版の型で出されてゐる。

最後に會報の編輯上、優れたものを實例として擧げておかう。筆者の手許には、每月約百種に近い各方面の會報が集つて來るが、世間には此の幾倍かの數が月々刊行されてゐることだらう。それらの中で、これはと感心するやうな編輯振りを示してゐるものは、甚だ少ないものだ。

滿鐵社員會の機關雜誌「協和」といふのは、菊倍版で、表紙を寫眞版とし、每號新しい意匠を凝らし、本文のリポートも讀物も、又寫眞、挿繪、漫畫等も、すべて垢拔けのした水際立つた編輯振りで、會報中での

白眉と稱すべきものだ。此雜誌が滿鐵改組問題のときに示した活躍振りは、近來の壯觀であつた。

商科大學出身者の機關「如水會々報」は、公けの報告をやはらかい筆觸で半ば讀物風に作つてゐる點で、編輯者の技倆の凡ならざるを思はしめる。近頃本文中に寫眞の挿繪の多くなつたのも一つの進歩だし、讀物も面白いものを集めてゐる。

慶應義塾の卒業生の機關「三田評論」は、歷史の古い點では會報中での巨擘の一つであるが、此の雜誌は久しく沈滯してゐたが、近來頓に活潑になつて來た。表紙も明るく、寫眞も澤山に挿入し、相當苦心してゐるやうであるが、頁數の多い割に一般的な讀物の頁數が少なく、いろいろな資金の拂込や寄附金領收などの報告に澤山の頁を割いてゐるのは、誌面の感じを鈍くする憾みが多い。

早稻田大學の機關「早稻田學報」は、殆んど公式の報告で埋められて居り、讀物は極度に少ないが、全國の支部報告を立派な讀物にしてゐるのは、編輯者の活動の結果であらう。表紙も年に三四回は換へてゐるやうだ。もう少し讀物を多くすれば大變よい雜誌になるであらう。

帝國大學系の「學士會月報」は、挿繪などは一つもないが、隨筆風の讀物を滿載してゐる點で、會報中最も面白い雜誌の一つだ。表紙も最近明るい感じに變つた。

先づ會報編輯者が、編輯技術の參考にするに足りる雜誌は、筆者の手許に每月集るもの丶中では、右の五つぐらゐのものである。

會報に限らぬことであるが、餘り長期に亙つて同じ編輯者に任せておくのは、誌面を單調に陷らしめる虞があつて得策でない。理想的に言へば二三人の編輯部員を擁しその構成員の顏觸れを一二年に一人ぐらゐづ丶は換へて行くやうにする方が、誌面に新鮮味が出てよいものである。

同人雜誌の編輯と技術——小野松二

同人雜誌には、その組織によつて、二つの種類があると云へる。一つは、自分の小說とか、戲曲とか、論文とか、詩とか、歌とか、俳句とか、飜譯など——つまり自分の作品を公表するために二人以上の有志者がそれに要する紙代や、印刷代や、製本代や、宣傳費などを負擔しあつて——俗に云ふ同人費といふものを出しあつて刊行する雜誌がこれである。わかり易く云へば、同人が執筆者で、そして同時にその雜誌の經營者である雜誌がこれである。他の一つは、自分の作品を發表することに於ては——つまり同人が執筆者である點では第一種の同人雜誌と何ら變りがないのであるが、經營者といふものが別にあつて、執筆者が强ち經營者とは限らない同人雜誌がこれである。具體的な例を示せば、文圃堂の「文學界」とか、作品社の「作品」などがこれであるが、第二種の同人雜誌は此の點で普通の營利雜誌に非常に近い。けれども、普通の營利雜誌に於ては執筆者が大抵の場合その雜誌の求めた人に限られてゐるが、第二種の同人雜誌に於ては、同人でありさへすれば自分の作品を求められるまでもなく自由に發表することが出來るのである。これが第一種の同人雜誌と、第二種の同人雜誌と、それから普通の營利雜誌との根本的な差異だと云ふことが出來る。だから第一種の同人雜誌に於ては、多くの場合、その同人が同時に編輯者であるが、第二種の同人雜誌に於ては、それが普通の營利雜誌に近いだけそれだけ、執筆者のほかに別に編輯者といふものを持つてゐるのが多い。し

かし勿論これには例外があつて、第一種の同人雜誌に於ても同人の中の一人か二人が固定的に編輯の任にあたつてゐる雜誌もあれば、第二種の同人雜誌の中にも同人の一人か二人が交代で編輯してゐる雜誌もないことはない。ところで、問題の「編輯と技術」であるが、第二種の同人雜誌は、既に述べたやうに、殆んど普通の營利雜誌に近いのであるからその編輯と技術については、本講座第三卷「組織篇」中の鈴木文史朗氏の「編輯の精神」、及び大宅壯一氏の「編輯の技術」が充分よくこれに答へてゐると思ふ。で、ここでは、第一種の同人雜誌の編輯と技術について、右の二講座に洩れた點を少し拾つてみるに止める。因みに、同人雜誌と云へば普通に此の第一種の同人雜誌のことだと考へて大過はない。だから以下に單に「同人雜誌」とあるのも矢張り此の第一種のそれを指してゐること云ふまでもない。なほ、さきに「二人以上の有志者が云々」とはつきり限定しておいたところを事のついでに說明しておくが、たとへ自分の作品を公表するための雜誌の諸費用を執筆者自身が出資してゐるとしても、それが一人である場合は、別に俗に「個人雜誌」といふ名稱で呼ばれてゐる雜誌があつて、それはこれに屬するからである。

　さて、一口に同人雜誌といつても、それにもまた、その目的によつて、二つの種類があると云はねばならぬ。一つは、同人の力量――小說家としての、或は戲作家としての、或は評論家としての、或は詩人としての、或は歌人としての、或は俳人としての、或は翻譯家としての力量を世に問ふための同人雜誌がこれである。他の一つは、別に目的といふほどのこともなく、ただ自分の書いたものを人並に活字にしてみるといふ位な極めて氣樂な氣持で、謂はば道樂として、或は娛樂のつもりで出す同人雜誌がこれである。もつとも、中には、この二種の同人から成立つてゐる同人雜誌もあれば、また、初めは道樂のつもりであるのが、後には力量を世に問ふための同人雜誌もないことはない。しかし、さういふ微細な例外は兎に角とし

て、同人雜誌といふものは、そのいづれにもせよ自分の作品を人に見せるのが本來の目的であるから、編輯もまたそのつもりでなされねばならぬ。つまり、同人雜誌の編輯は、つねに一人でも多くの人に讀まれるといふことを目標とするといふことになるのだが、ここに、同人雜誌と普通の營利雜誌との編輯方針上の根本的な相違があると思ふ。營利雜誌に於ては、一人でも多くの人に讀まれるといふことより、寧ろ、一冊でも多くの人に買はれるといふことの方がより重大事なのだからである。とすると、同人雜誌の編輯なんか別にそれほど六ケ敷い技術や研究を要するほどのものでないといふことになるが、とりわけ、道樂のための同人雜誌の如きは、同人の好き勝手なやうに編輯するのが一ばんよからうと云ふより他ない。のみならず、力量を世に問ふための同人雜誌とても殆んど同じだと思ふ。ただ、目的が一人でも多くの人に讀まれるといふことにある以上、例へば、行と行の間をあけて少しでも讀み易くするやう心掛けるとか、と同時に、誤植を絶對になくするやう細心の注意を拂ふとかすればよい。誤植があつては、同人の力量が正しく傳へられない場合があるからである。活字も、六號や八ポといふやうな小さなのより九ポか五號あたりがよいと思ふ。といつて、標題や署名に大きな活字を使つてゐる雜誌をよく見かけるが、これは一面よく目立つてよいやうに考へられるけれども却つて毒々しくてよくないと思ふ。標題はせいぜい二號以下、署名はせいぜい四號以下が謙讓でよからう。といふのは、內容の貧弱なものに大きな活字を用ひると、却つてその貧弱さが目立つからである。だから讀み易い點から云へば、五號を使つて段ヌキに組むのなど一ばんよいやうだが、內容の貧弱な場合は、却つて九ポで二段組にした方が原稿がより引立つのである。つまり、原稿には身分相應の衣裳を着せることが何より肝腎であつて、極言すれば、原稿を生かすも殺すも全く此の組方にあると云へるのである。しかもこのことは營利雜誌にも當嵌められることで、ただ同人雜誌と異る點は、營利雜誌に於ては、誌

面に變化を與へる必要上、最初から意識して種々の組方に適した原稿を蒐集するのに對して、同人雜誌に於ては、たまたま集つた原稿の內容によつて樣々の組方が必要となるのである。換言すれば、營利雜誌に於ては組方が主で原稿が從であるのに對して、同人雜誌に於ては原稿が主で組方が從なのである。にも拘らず、中には營利雜誌の眞似をして、目次面を賑やかにし、誌面の變化を富ますために最初から意識して同人の色んな片々たる雜文を收錄してゐる同人雜誌も見かけるが、これは少からず本末を顚倒してゐると思ふ。例へは、同人雜誌と雖も、たとへその目的が一人でも多くの人に讀まれることにあるとはいへ、全然賣れぬよりは一冊でも多くの人に買はれる方が何かにつけてよいこと明らかだが、この點から云つてもこれは決して得策ではないのである。何故なら、同人雜誌がいくら營利雜誌の眞似をしても、その限りに於ては到底營利雜誌に勝てる筈がないのだから。つまり同人雜誌は同人雜誌らしく同人雜誌の個性を出來るだけ無遠慮に發揮する方が却つて好結果を招くのである。早い話が、人が同人雜誌で何を讀むかと云ふと、それは要するに營利雜誌では讀むことの出來ない作品とか評論とか翻譯ではないか。とはいへ、中には編輯者としての才能を世に問ふために同人の一人となつてゐる同人雜誌の編輯者もあらうが、勿論その場合は此の限りではない。とにかく編輯者といふものは、營利雜誌にしろ同人雜誌にしろ、同時に一種の批評家でなければならぬ。交響樂の指揮者があらゆる音色を聞き分けるやうに、編輯者もまた原稿の輕重を識別する力を持つてゐなければならぬ。雜誌の出來によつてその編輯者の頭の程度が想像できるのはこれがためだが、編輯者はつねに、原稿には身分相應の衣裳を着せて單に讀み易くすることよりむしろ原稿を生かすことを心掛け、またその輕重によつて配列の順位を誤らぬやう注意を要すると思ふ。この順位について一言すれば、まづその號の呼び物、作品評論翻譯の別なく一ばんの力作を劈頭に置くのがその雜誌全體を魅力的にする點から云つて最も普

通であらう。しかし既に相當の讀者を持つてゐる同人の原稿などは、たとへそれが最後にあつてもその人の名の偉力によつて決して魅力を失ふものではないのだから、さういふ原稿は却つて最後に置くのがまた雜誌全體を引立てる一法だと云へるだらう。何しろ同人雜誌といふものは、個人雜誌と違つて、幾人かの同人が公平にその力量を世に問ひ得るやう編輯せねばならぬのだから。かう考へて來ると、同人雜誌の編輯には、營利雜誌のやうな技術的な研究より、むしろ、頭の研鑽の方がより重大事となるが、これはさもあるべきことであらう。例へば、財布の底をはたいてまで同人雜誌に加はるのは、單に自分の作品を活字にすることより、同人の間に伍して頭を練磨するといふやうなことに却つて意義を見出さねば全く無駄なこととなるのだから。これを要するに同人雜誌が營利雜誌の編輯を眞似るのは禁物である。だから目次が一頁であつても、また、發行が隔月であつても、そんなことは少しも差支へがない。極言すれば、活字にして恥しくないだけの原稿が出來るまでは强ひて雜誌なんか出さなくてもよいのである。

ところで、「同人雜誌の編輯と技術」といふ項目は、本講座をもつて嚆矢とするのではないかと思ふ。何しろ、編輯とかその技術とかいふやうな實際問題は、到底、口で説明の出來るものでないので、少しでも直ちに實踐に移せるやうな組織的な指導的なものが書きたいと思つて何か參考になる文章はないかといろいろ思ひ浮べてみたのであるが、結局、自分の貧しい所感を述べるより仕方がなかつた。非常に雜駁なものであるが、これを補足して役立ててもらへれば幸ひである。

日本現代文章講座

—方法篇—

昭和九年十月九日印刷
昭和九年十月十三日發行

編輯者　前本一男

東京市麴町區下六番町四十八番地
發行者　岡本正一

東京市麴町區土手三番町廿九番地
印刷者　谷口熊之助

東京市麴町區土手三番町廿九番地
印刷所　合資會社谷口印刷所

東京・麴町・下六番町
發行所　厚生閣
電話九段(33)三二一八番
振替東京五九六〇〇番

☆日本現代文章講座〈全八卷〉內容抄

卷	篇	題目	內容
第一卷	原理篇	制作鑑賞研究概說	現代文章概論・現代文章論概觀・現代文章發達史・文章心理學・文章構成學・文藝復興と文章・リアリズムと文章――その他數十項
第二卷	方法篇	方法的指導的研究	文章制作の精神と方法・文章鑑賞の精神と方法・文學と文章方法論・構想力の把握と伸張・表題の意義と方法・發表の意義と方法――等
第三卷	組織篇	基礎的根本的知識	藝術的文章構成の精神・技術から、辯證法的文章構成の精神・技術・各思潮と文章・散文と詩・著作と編輯・文章表現――等內容整然
第四卷	構成篇	細密な制作の實際	感覺的表現・寫實的表現・自然の表現・人物の表現・會話の表現・心理の表現・題材の把握・プロット(筋)の研究――その他數十項
第五卷	技術篇	各種作法構成實際	短篇・長篇・プロレタリア小說・大衆讀物小說・實話・隨筆・童話・劇・學術論文・兒童綴方・文藝批評・新聞記事――等の實際指導
第六卷	指導篇	具體的な實踐指導	文章研究法・上達法・現代造語法・人物論の構成・から、日記文・感想文・論說文・廣告文・解說文・報告文・形式文、追憶文――等
第七卷	研究篇	一般研究參考指針	現代文學の本質・現代各國文學・スタンダールと文學的方法・ドストエーフスキーと文學的方法・新感覺派と文章革新――等網羅細說
第八卷	鑑賞篇	鑑賞と批判の把握	現代作家・批評家・隨筆家・詩人・兒童等の文章から、芥川・菊池・横光・等の各作家プルウスト・ジョイスに至る――廣汎な鑑賞

項目整然三百・文壇學壇二百名家擔當

豫約・每册一圓五十錢・入會金三十錢(入會當初)